

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Doktori Disszertáció

Pataky Adrienn

A 20. SZÁZADI MAGYAR SZONETT ÉS NÉHÁNY JELENTŐSEBB ELŐZMÉNYE
Kérdések a modern szonett formai–(im)materiális–mediális viselkedése körül

Irodalomtudományi Doktori Iskola,
A DOKTORI ISKOLA VEZETŐJE: Dr. Lukács István
Általános Irodalom- és Kultúratudományi Doktori program,
A PROGRAM VEZETŐJE: Dr. Kulcsár Szabó Ernő

A VÉDÉSI BIZOTTSÁG TAGJAI:

A BIZOTTSÁG ELNÖKE:	Dr. Eisemann György DSc, egyetemi tanár
HIVATALOSAN FELKÉRT BÍRÁLÓK:	Dr. Dávidházi Péter MHAS, egyetemi tanár Dr. Horváth Kornélia PhD, habilitált egyetemi docens
A BIZOTTSÁG TOVÁBBI TAGJAI:	Dr. Bartal Mária PhD, adjunktus, a bizottság titkára Dr. Bednaries Gábor PhD, habilitált főiskolai tanár Dr. Bengi László PhD, habilitált adjunktus, póttag Dr. Molnár Gábor Tamás PhD, habilitált adjunktus, póttag

TÉMAVEZETŐ ÉS TUD. FOKOZATA: Dr. Kulcsár Szabó Ernő MHAS, egyetemi tanár

Budapest, 2017. november 12.

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: Pataky Adrienn

MTMT-azonosító: 10039880

A doktori értekezés címe és alcíme: A 20. századi magyar szonett és néhány jelentősebb előzménye.

Kérdések a modern szonett formái–(im)materiális–mediális viselkedése körül

DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2017.183

A doktori iskola neve: Irodalomtudományi Doktori Iskola

A doktori program neve: Általános irodalom- és kultúratudományi PhD program

A témavezető neve és tudományos fokozata: Prof. Dr. Kulcsár Szabó Ernő MHAS

A témavezető munkahelye: ELTE BTK Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Hevő Pétert, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.


2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: Budapest, 2017. november 12.


a doktori értekezés szerzőjének aláírása

TARTALOMJEGYZÉK

I. Előhang	4
II. A szonett kanonizációja és Kazinczy munkái	10
III. A tökharang. Az önreflexív szonett szerepe Arany Jánosnál és kortársainál	40
IV. A modern szonettekből	58
IV. 1. A „nyugatos szonett”-ről, a szonettjátékokról és József Attila verseiről	58
IV. 2. Szép Ernő – Ady – Baudelaire. Esettanulmány egy hatásmechanizmusról	67
IV. 3. Szonettfordítások – Babits Mihály és Szabó Lőrinc szerepe	76
V. A ’45 utáni szonett négyféle megközelítése	87
V. 1. Kötött vagy szabad forma? – Nemes Nagy Ágnes és a szonett	87
V. 2. Térbeliség és temporalitás Weöres Sándor szonettjeiben	114
V. 3. Test mint tér – Petrarkizmus Faludy György szonettjeiben	128
V. 4. Mediális átfordíthatóság – Akusztikus és vizuális motívumok Szilágyi Domokos (<i>négy szonett</i>)jében	151
VI. A szonett mint paradigmaticus versforma a ’60-as évektől az ezredfordulóig	169
VI. 1. Versválság/újraírás és önreflexivitás a (poszt)modern szonettben	169
VI. 2. Tandori Dezső szonettjeiről	181
VI. 3. Petri György ismert és ismeretlen önreflexív szonettjei	194
VII. „nem egészít és nem is egészül”. Kitekintés a szonett 21. századi átörökítésére	220
VIII. Következtetések	236
IX. A kéziratok átírásához használt jelek	239
X. Mellékletek	240
XI. Irodalomjegyzék	245
XII. Az értekezéshez kapcsolódó publikációk	272
XIII. Az értekezéshez kapcsolódó konferencia-előadások	274
XIV. Köszönetnyilvánítás	276

„Nem hiszem én, hogy *az* ördögi mesterség, ama verstan,
Mely verslábra okít, ügyesen számlálva az ujjon,
Ám, mit Arany kíván, ama *belső forma*, amely már
Szinte tartalom: azt csak a költő tudja, a költő.

*

Mondd, fiatal költő, mért nem tanulod meg a *formát*?
Lánglelked nem tűr ó béklyót új repülésen?
Tudhatnád: nemhogy repülő nem száll a magasba,
Atmoszféranyomás feltétele nélkül a légy sem.”

Nemes Nagy Ágnes

I. ELŐHANG

A főcímben megjelölt kérdésfelvetés látszólag fejlődéselvű, előzmény-következmény logikára épül, azonban az alcím pontosítja, kiegészíti a főcím historizációt sejtető tartalmát, s azt implikálja, hogy az értekezés ettől eltérő, ezt árnyaló, komplex szempontrendszer működtetését kíséri meg. Gondolatmenete divergens, témáit többféle elméleti keret és módszer szerint közelíti meg, sajátossága tehát, hogy analitikus, szövegközeli írásaival párhuzamosan elméleti, filológiai, illetve történeti jellegű fejezet(rész)eket váltogat egymással. A különféle aspektusokat, modelleket működtető fejezetek közös pontja az elemzett versszerkezet, vagyis minden alfejezet a magyar szonett különböző irányultságú vizsgálatát tűzi ki céljául, olykor close readinggel, máskor egy-egy életművön keresztül, vagy épp korszakokra, tendenciákra koncentrálva. A kronologikus, hiánytalan felsorolások helyett arra kíváncsi, hogy az egyes, kiválasztott életművekben, vitákban, játékokban, fordítási koncepciókban vagy paradigmaváltó elképzelésekben miként játszott központi szerepet a szonett, az a verstípus, amelynek jelenléte állandó az európai irodalomban. A szonetre mint a(z európai) líra egyik központi szerepet játszó formájára és az irodalomtörténeti változások leképezőjére tekinthetünk: a líra műnemének olyan eklatáns, reprezentáns műfajára és formájára, amelynek induktív interpretációi révén a költészetre mint műnemre is érvényes következtetések fogalmazhatók meg. E lírai megszólalásmód felől megrajzolható egy egyedi irodalomtörténet, amelyben nemcsak egy adott nyelven írt szonettek, de az egyes nemzetek irodalmi is dialógusba lépnek egymással. Ennek az interkulturális működésnek a feltárásához a poétika történeti feladata nem a hiánytalan szonettvariáns-lista elkészítése, sokkal inkább mikroelemzések, interpretációk sorának előállítás, s a szonett ezeken keresztül minél hatékonyabb feltérképezése volna. Ezeket az értekezés elvégzi az egyes szerzőkkel foglalkozó fejezetekben, s átfogóbb igényű, kevésbé szövegközeli, mint inkább tendenciákra és korszpecifikus sajátosságokra rákérdező attitűddel fordul a szonett felé annak gócpontjai tanulmányozásakor. A műfajok hagyományos osztályozó szempontjainak kérdésességét úgy vezeti fel és bontja ki, mint műfaj és beszédmód kapcsolatát, elképzelése szerint a szonett mint kulturális termék egyszerre jelölhet beszédet és hordozót, nyelvi-szemantikai mozgást és konceptuális szerkezetet, performativitást és struktúrát.

A disszertáció a vizsgálati tárgyként választott szövegeket nem tekinti lezártnak, az olvasó esztétikai tapasztalatában megképződő műalkotásra kíváncsi, hogy annak létrejöttében a fogalmi elemeken túl milyen effektusok működnek közre, hogyan hat az, ami

nem mutatkozik meg explicit, szövegszemantikai szinten (pl. ritmus, hangzás, hangulat). Emellett a hagyományba ágyazottságot (petrarkizmus), a mediális határátlépést (zene és líra viszonya) vagy a paradigmaváltó szerepet (modernség/posztmodern) járja körül, mindig csatlakozva a szonett történetiségéhez és önreflexivitásához, ami a költői szereppel (ars poétika) és a líra közvetítő funkciójával (egyszerre médium és üzenet) is összefügg. A szonethagyomány és a tradíciótól elmozdulás kettőssége abból a többirányú nézőpontrendszerből világítható meg, amit a dolgozat működtet: a szonett történetiségét, recepcióját, formáját, felépítését, típusait, egyes lírai életművekben való szerepét és intermediális lehetőségeit vizsgálva többek között arra keresi a választ, hogyan képes ez a versszerkezet több évszázadon át fennmaradni, megújulni, atmoszférát teremteni (hangulat és hangzás kettőssében) és megszólalni („szonálni”). Ezen túl az interpretációk az egyes fejezetekben tárgyalt szerzők lírai életművének recepciójához, illetve (elsősorban) a modern magyar líra értelmezéséhez is hozzájárulnak, olykor az először itt közölt szöveg(részlet)ek és az elvégzett filológiai munkák által nemcsak a másodlagos, de az elsődleges irodalom korpusza is kitágul.

A munka kiindulópontja a posztmodern és kortárs magyar líra, elsősorban Petri György (szonett)költészete volt; elmondható, hogy az értelmezői tekintet kronologikusan fordított sorrendben, visszafelé haladt, a közeli múlttól az egyre távolabbi felé, közben azonban folyton vissza-visszatérve origójához, nem tévesztve szem elől a disszertáció forma- és műfajelméleti kérdéseit. A munka olyan szerzőket választott tárggyául, akiknek csoportja a szonett magyar története szempontjából megkerülhetetlen (lásd Kazinczy Ferenc, Ady Endre, Babits Mihály, Szabó Lőrinc, József Attila, Weöres Sándor, Faludy György, Tandori Dezső vagy Petri György), mások lírai teljesítményük, és a kötött vershez való izgalmas viszonyuk miatt léptek az értelmezői tekintet homlokterébe (Arany János, Nemes Nagy Ágnes, Szilágyi Domokos, Parti Nagy Lajos, Kovács András Ferenc), megint mások pedig a hatásvizsgálat vagy a műfordítói attitűd miatt kerültek rövid időre a fókuszba (Tóth Árpád, Juhász Gyula). Közülük több szerző határhelyzetben, peremen alkotott, mint az erdélyi Szilágyi, az emigráns Faludy vagy a szamizdatos Petri – e lírai korpuszokban az a premissza is kiemelkedő vizsgálati keretet jelentett, amely szerint a szonett a szabadságvágy metaforája (különösen népszerű a szabadsághiányos állapotokban, pl. háború, forradalom, rendszerváltás). Emellett néhány szerző lírai életművének rekanonizációs gesztusaként is értékelhető a dolgozat négy alfejezete: a Szabó Magdával, a Szép Ernővel, a Szilágyi Domokossal és a Faludy Györggyel foglalkozó részek.

Az értekezés II. fejezete a szonett 20. század előtti hazai alakulásával foglalkozik, érintve a műfaj – forma problematikát. Általában Faludi Ferenc 18. század végi *Pipadalát* szokás az első magyar szonettnek tartani – amelyet Kazinczy nem ismert –, azonban, mint arra Szigeti Csaba felhívja a figyelmet, 1677-ben Mikloss Déak szerzői néven megjelent egy nyolcsoros vers, a *Magyar Sonnet*, s szintén 17. századi az *Ungarisches Sonnet*, amelyek szonettnek tekinthetők műfaji értelemben – már csak azért is, mert születésük idején valószínűleg nem az a konvenció volt érvényben (cím és műfaj/forma tekintetében), mint ami ma széles körben elfogadott. A disszertáció e fejezete ezért többek között azt hivatott értelmezni, mennyiben íródnak át/felül a korábbi paktumok, Kazinczy szabályrendszere kialakíthatott-e olyan magyar szonett-konszenzust, amely eltörölt minden korábbi szonett-előzményt. A fejezet e kérdések fókuszba helyezésével nyújt elemző filológiai-recepciótörténeti áttekintést a korszak verstanainak és tankönyveinek szonett-elképzeléseiről, s a szonett világirodalmi előzményeinek bemutatására is hangsúlyt fektet.

A III. fejezet Arany János szonettjeivel foglalkozik, azok értelmezési hálóját kiterjesztve mind időben, mind térben, megpróbálva figyelembe venni a nyelvek és a médiumok közötti átjárás kettősségét, segítségül hívva a líraelméleti-zenei, sőt mitológiai és etnográfiai szakirodalmat. E rész – ahogy később főként a VI. és VII. fejezet is – igyekszik felhívni a figyelmet a szonettben rejlő numerológiai és kombinatorikai lehetőségekre. Az *ihlet perçe* (1855) és a *Naturam furcâ expellas...* (1877) számos szálon kötődik a szonett hagyományhoz, a közvetlen, kimutatható szöveg-előzményeken túl, elemzésük – főleg ez utóbbi versé – sokkal közelebb visz tehát a szonett immanens atmoszférateremtő voltához, az érzéki tapasztalat számára hozzáférhető, de nem materiális jelenségek interpretálásához. A disszertáció e szövegek segítségével igyekszik előkészíteni, s ezek által jobban megérteni a 20. századi magyar szonett tárgyalt előfordulásait, s megkísérelve összefüggő, de korántsem pozitivistá hangsúlyú képet nyújtani e forma előzményeinek tekinthető megjelenéseiről.

Az IV., s azon belül a IV/1. fejezet a modernitásra összpontosít, kitérve a magyaros szonettre, a nyugatos szonettre, a forma játékosságára vagy József Attila szonettjeire. A 20. század első két-három évtizedében született szonettekből a IV/2. alfejezet egy eklatáns és mintaszerű példát emel ki annak céljából, hogy rámutasson, hogyan kezd a századforduló után újra népszerűvé válni egy a 19. század végén (a magyar lírában) kevésbé virágzó versszerkezet, e szöveg a *hogyanra* közelít rá, kimutatva az Ady Endre és Szép Ernő szonettjei közötti szoros szövegkapcsolatot, nem feledve az eredendően Baudelaire-i motiváltságot sem. Ezt viszi tovább a IV/3. alfejezet, amely a Nyugat első két évtizedének

idején született szonetteket veszi számba – elsősorban a Baudelaire- és Shakespeare-szonettfordításokra koncentrálva, rendhagyó módon nem versértelmezésekkel (a recepció ezt többé-kevésbé megelőlegezte), hanem inkább irodalom- és fordítástörténeti, filológiai adatok elemzésével, összetett korszakkép láttatására törekedve.

Az V. fejezet a '45 utáni vagy későmodern szonettformák négyféle szempontú és négyféle életműben megjelenő változatait vizsgálja. Közösnek látja ezekben azt, hogy a kötött vers, s azon belül kifejezetten a szonett választ adhat az ars poétikus kérdésekre; a szonett lázadás és egyúttal kapaszkodó a széteső, bizonytalan világban. A '45 utáni irodalom gyakori formája a társadalmi-politikai erőszak és barbárság elleni tiltakozásul a szonett, ami jelentős szerepet játszott az emigráció lírájában (Faludy) vagy az ellenállásban (Petri), s a háború utáni filozófiai reflexió gyakran szonettben talált önkifejezésre. E fejezet Nemes Nagy szonettjeinek elemzésével nyit (V/1.), aki szerint a kötött vers ellentmondásos, nézete összeolvasható azzal, amit Wordsworth *Szonettjében* így fogalmaz meg:

Apácának nem fáj soha a zárda,
cellákba boldogok a remeték,
bús zugjaikba diák-csemeték,
takács s leány a rokkánál nem árva,

az is vidám, a méh a napsugárba,
mely tar hegyeknél röpködött elébb,
egy gyűszűvirág szűk kelyhébe lép:
ó, aki önmagát börtönbe zárta,

az nincs börtönben: én is úgy szerettem,
ha megkötött keményen a szonettem,
tartózkodásra és szabályra intvén,

és boldog lennék, ha akadna Szellem,
ki föllázadt a nagy Szabadság ellen.
A versemnek épp úgy örülne, mint én.

(ford.: Kosztolányi Dezső)

A szöveg nemcsak a szonett, de a vers objektivitásának a mibenlétére, s a költészet önreferencialitásának jelentőségére is keresi a választ Nemes Nagy életművében, ezért sokrétű kitekintést tartalmaz, felhasználva a költő kéziratok hagyatékának néhány kiadatlan anyagát is, amelyek – a nemrég megjelent összegyűjtött versek (2016) ellenére is – új adalékokkal szolgálnak.

Az V/2. fejezet Weöres Sándor szonettjeinek immateriális, térbeli és temporális trópusait vizsgálja, elsősorban '45 után, de előzményként egészen a '30-as évektől, kimutatva azokban a hangulatiság és a mítosztudat mellett a forma jelentőségét, hiszen a szonett több alkalommal kiemelt helyet kapott Weöresnél: ilyen például a *Holdbéli csónakos* bevezetője, a negyven szonettből álló *Átváltozások*-ciklus, vagy a Weöres 1939-es disszertációját (*A vers születése*) záró alkotás.

Az V/3. fejezet szintén a térbeliség szerepére kérdez rá, ezúttal Faludy György szonettköltészetében, aki a petrarcai és michelangelói szerelmi szonett megújítójaként tartható számon, ugyanis olyan szerelem- és testrepresentációkat, illetve önreferens gesztusokat használ szonettjeiben, amelyek gyökere a trubadúrlírában és a *dolce stil nuovo*-ban lelhető fel, mégis jellegzetesen 20. századi az a líra, amelyet a tradíciókra alapozva létrehoz.

A fejezet negyedik írása (V/4.) Szilágyi Domokos egyetlen versét teszi meg elemzése tárgyául, egy másik médiummal, Vivaldi zenéjével való szoros összehasonlítást kitűzve céljául. Ez a vers és a hang egymásba fonódását bontja ki – amelynek lehetőségére már a II/2. fejezet is megkísérelt rámutatni, ugyan más fókusszal –, utólagos választ ajánlva a médiumváltás által történő akusztikus és vizuális motívumok versbeli immateriális és materiális térnyerésére.

A VI. fejezet a szonettre mint a 20. század utolsó négy évtizedének paradigmatis versformájára hivatkozik. A VI/1. alfejezet posztmodernnek nevezett líráról, s abban a szonett helyéről tudósít, mindenekelőtt problematizálva használt fogalmait, a *posztmodern* és a *versválság* terminusokat. E korszak tárgyalt darabjaiban a grammatika a legtöbb esetben fellazul, a szóhasználat, az intertextusok és a formák mégsem táplálkozhatnak másból, mint a múltból: a nyelvnek való alárendeltség nyomása és a hagyomány terhe önvizsgálatra készítet: „Ó Shakespeare! Velazquez! tündöklő palotátok / márványlépcsőjén koszosan nyomorgok.” – írja Weöres, s „a józsefattilai tradíció folytathatatlan” – véli Petri. A hagyományba ágyazottság kényszerűségéből vagy épp a politikai tiltás miatti szorongásból fakadó kifejezhetetlenség a kimondhatóság paradox szükségletével párosul. A VI. fejezet két költő, Tandori és Petri szonettjeit elemzi, azok rendkívüli önreflexivitását előtérbe

helyezve. Az előbbihez (VI/1.) a paradigmaváltás és a Tandori által sokat citált Wittgenstein, illetve a kézírás-írógép probléma felől közelít, utóbbihoz (VI/2.) pedig a megjelent szövegeken túl segítségül hívja a filológiát is, hiszen – bár ez esetben lezárt életműről van szó – a hagyaték egy részének (nem könnyen hozzáférhető) kéziratos anyaga bőven szolgál meglepetésekkel, a szonett terén is.

A VII. fejezet kitekintésként pillantást vet a kortárs szonettre, azt reprezentálja, hogy e versszerkezet hogyan, mennyiféle változatban, minőségben és céllal él tovább, hagyományozódik át a mai magyar irodalomba.

19–21. századi művek kortárs szépirodalmi olvasatai alakítják tehát az értekezés építkezését, a fő kérdésirány, a szonett műfaji és formai viselkedése tükrében. Emellett a szonett sikerének, különleges önreflexív és atmoszférateremtő képességének, egyszerre vizuális és akusztikus jellegének megértési vágya, s a mediális átlépések kérdése működteti, több szöveg keresi a választ például arra, vajon hogyan képes hangzóvá válni egy papírra írt szonett, hogyan vagyunk képesek meghallani, *kihall(g)a(t)*ni annak hangját. Az motiválja továbbá, hogy rákérdezzen, a magyarul *hangzat*kának is nevezett *szonett* – amely szó eredendően a 'dallam, ének' jelentésű töből származik – vajon mindig dalszerű-e, vezérlő partitúrája-e az emberi hang artikulációjának, s mennyiben kötődik az énekelt hagyományhoz, illetve a hangszerhez, hangtesthez, s mindez hogyan függ össze a – legalább értelmileg – tagolt strofikájával. A szonettek interpretációi talán választ adhatnak e kérdésekre, hiszen a költeményt nem(csak) halljuk, hanem *kihallgatjuk*. A költő helyett maga a költészet beszél, vagyis sokkal inkább a befogadó néma olvasása közben megképződő hang (a belső fül hangja) *hallatszik*, mintsem a felolvasások, előadások által létrejövő másodlagos médium hangjai, mert azok „egy egyszeri előadás véletlenszerűségébe kényszerítik azt.”¹

¹ Hans-Georg GADAMER, *A szó igazságáról*, lásd GADAMER 1994, 125.

II. A SZONETT KANONIZÁCIÓJA ÉS KAZINCZY MUNKÁI

„Csengőkkel tele van füle, orra, kalapja, bokája,
S melly csuda: a táncost kötelén a pózna vezérli!”

Berzsenyi Dániel

SZONETT: FORMA ÉS MŰFAJ

A szonett, amely a német barokkban a *Klinggedicht/Klanggedicht* (tükörfordításban: ’hangköltemény’) elnevezést kapta, s amelyet Virág Benedek magyarul hangzatkáznak, Kazinczy pedig csengő dalnak nevezett, a latin *sonare*² szóból származik, amely hangadást, harangozást, megszólal(tat)ást, illetve hangszeren való játékot jelent. Andreas Gryphius (*Klanggedicht*) és Martin Opitz (*Klinggedicht*) szóalkotása is megerősíti, hogy a szonettnek van hangzó minősége, a líra „hallható” eszköztárát is igénybe veszi, s nemcsak a metrum és a rímszerkezet által, illetve nemcsak keletkezése idején, amikor formailag még kevésbé vált el egymástól a költészet, az ének vagy az ima.³ Más műfajok és formák rangja, kiváltképp az ódáé, a 16. századig megelőzte a szonettét. A könnyednek tartott szonett műfaji rangja akkor ívelt fel, amikor a 16. században Joachim Du Bellay az ódához hasonlította azt. Innen eredeztethető Nicolas Boileau egy évszázaddal későbbi magasztaló meghatározásra is, aki különc istenségnek nevezte e versszerkezetet, szerinte a szonett szigorú törvényeknek engedelmeskedik, s egy hibátlan szonett felér egy hosszúverssel.⁴ John Michael Cohen szerint a szonettnek központi jelentősége volt mind a reneszánsz, mind a barokk költészetben (ezért a korszak verseire legtöbbször szonetteket hozott példának könyvében).⁵ Aligha vonható kétségbe, hogy a minnesängerek után a petrarkizmus volt a második nagy erotikus/szerelmi diszkurzus (az irodalmi episztémén belül), ami nemzetközi szinten érvényessé tudott válni, s inspirálta az egész kontinens későbbi líráját a 16. századtól

² A latin *sonus* (’hang’) szó származéka az olasz *sonetto*, német *Sonett*, a francia *sonette* és az angol *sonnet*. Szintén ebből származik a *szonáta*, *szonáns*, *szonár*, *asszonánc*, *konszonáns*, *disszonáns*, *rezonál* stb.

³ Erről lásd Heins RÜDIGER, *Vom Klang der Lyrik. Versuch einer Annäherung an das Sonett*, In: Berliner Zimmer = http://www.berlinerzimmer.de/heins/heins_sonett.htm

⁴ „Inventa du Sonnet les rigoureuses lois [...] Un sonnet sans défauts vaut seul un long Poème”, lásd Nicolas BOILEAU, *Art Poétique Chant II*. [1674] = <http://www.poesie-francaise.fr/nicolas-boileau/poeme-l-art-poetique-chant-II.php>

⁵ „the majority of the examples, both Renaissance and Baroque, that we shall examine in this book will be sonnets. For... ‘it is the medium chosen by the Baroque poets for much of their finest work. Its strict pattern demanded a compression, the absence of which mars many of their lyrics that were written in looser forms’” Lásd COHEN 1963, 11–12.

kezdve.⁶ A petrarkizmusban pedig központi jelentőségű volt a szonett – Petrarca verseiben nemcsak a formális udvariasság, a szerelmi tematika és a hangulat, hanem a poétikai konstelláció és a szabályos szerkezet is nívóknak számított.

A különböző verstani felfogások szerint a *szonett* jelenthet műfajt és formát⁷ is, hasonlóan kettős a viselkedése tehát mint a balladának vagy a rondónak.⁸ Ha a szonettet tizennégy soros versformának tekintjük, az 1200-as évek elejéig vezethetjük vissza eredetét, műfaji értelemben viszont a trubadúrlírástól kezdve felbukkan. A szonett mint forma Szicíliában alakult ki, II. Frigyes udvarában – jegyzőjéhez, Giacomo da Lentini-hez,⁹ mások szerint például Pietro della Vigna nevéhez kötődik –, majd Guittone d' Arezzo, Dante Alighieri vagy Folgóre da San Gimignano szonettjei biztosították az utat Francesco Petrarcaig, akinek a munkái által népszerűvé vált a szonett és a szonettszekvencia (e kettő szinte egy időben született meg az európai irodalomban). Egyik lehetséges előzményének szokás tartani a szicíliai népi *strambottót* (amely nyolc darab, tizenegy szótagos, AABBCDD rímképletű sorból áll), az elképzelés szerint ennek strófáit a 12. században tercettekkel kezdték kiegészíteni, a „refrénszerű funkció emlékét őrzi a tercettek régi neve, a *volta*”, mások szerint

[...] a szonett egyszerűen nem más, mint a szicíliai iskola által ugyanekkor kialakított *canzone* egyik változata, amit strukturális azonosságuk is valószínűsít: az oktett a *fronté* (a kvartettek a *piedi*), a szextett a *coda* (a tercettek, ahogy régebben is nevezték őket, a *volták*). Tény, hogy a sonetto szó a 13. sz.-ban – így még G. Cavalcantinál is – a canzone-strófák összefoglaló elnevezése is volt. Korai, 13. sz.-i válfajaként tart tartják számon azonban a *terzine accoppiatét*.¹⁰

A szonett előzménye Rajan Barrett szerint a kétszer hétsoros, elegáns formájú *ghazal*, amelyet Lentini imerhetett, szerkezete hasonló a petrarcai szonettéhez. A 7. századi arab-perzsa szerelmi költemények általában öt-tizenöt coupletből álltak, leggyakrabban hétből, s

⁶ „zweite[s] große[s] erotische[s] System von internationaler Geltung nach dem Minnesang” Lásd PYRITZ 1931, 301.

⁷ Sőt, formatípust is, Szigeti Csaba például ennek tekinti. Úgy véli, hogy a szonett tartalmi-logikai sajátosságából kifolyólag nem költői forma, hanem formatípus, amely sokfélesége miatt képes megújulni a mai napig, mégsem vitatja el ugyanakkor a „kozmodolita forma” elnevezést sem tőle. Lásd SZIGETI Csaba, Az „első” magyar szonett felé, lásd SZIGETI 2011, és SZIGETI Csaba, I. A magyar szonettgyakorlat kezdetei a XVII. században, lásd SZIGETI 2005, 304.

⁸ A rondóról lásd S. BÉRES 2015.

⁹ Másutt Jacopo da Lentino vagy Jacopo il Notaro.

¹⁰ Az idézett részek olvashatók a *Szonett* szócikkben, lásd SZERDAHELYI 1992, 644.

ezek mindegyikének – azonos szótagszámú sorokkal – úgy kellett önálló versként, de az egész részeként is funkcionálnia, mint egy nyaklánc gyöngyszemeinek.¹¹

A szonett eredetileg (Lentininél) keresztrímes volt a kvartinákban, s *rime alternate* (CDC DCD) a tercínákban. Guittone d'Arezzonál a *rime replicate* (CDE CDE) jellemző, Dante pedig az ölelkező rímes kvartinák mellé többféle szextettet használt (pl. CDD DCD, CD CD CD). Legtöbbször Petrarca kvartinái is ölelkező rímeseek, a későbbiekben előfordul az oktávában az AAAA AAAA, ABBA ABAB, ABAB BAAB, ABAB BABA változat, s a szextett mégtöbbféle variánst vonultat fel, a későbbi korok pedig megszámlálhatatlan változatokat termeltek ki. Egy 14. századi verstan elkülöníti a *sonettus simplex* alaptípustól (ABBA ABBA ABA BAB) a *sonettus incatenatus* (amelyben a sorvégi rímek a következő sor első szavával is rímelnek), a *sonettus repetitust* (amelyben minden sor utolsó szava ismétlődik a következő sor első szavaként, s minden sor önmagában is egy zárt szentencia), vagy az ennél is komplexebb *sonettus retrogradust* (melynek minden sora tartalmi és mondattani egységgé áll össze, s az egyes sorok szavai fordított sorrendben olvasva is értelmesek, sőt rímeseek, továbbá a sorkezdő szavak is rímelnek).¹² A *bővített szonett*nek több válfaját bemutatja, fő kategóriaként a *sonettus caudatust* (amelynek kvartináiba két, tercínáiba egy egymással rímelő nem endecasillabo sor simul) és a *sonettus duplexet* (amely húszsoros vers, hétszótagos sorokkal, háromvariációs rímképlettel). Más verstanokban a *sonetto caudato* (*sonetto collá*) három sorral egészül ki, a *sonettessa* több háromsoros strófával megtöltött, a *sonetto rinterzatoban* a tercínák első és negyedik sora után ékelődik be egy-egy hétszótagos sor, a *sonetto raddoppiato* pedig négy kvartinából és négy tercínából áll. Vannak *refrénsorokkal bővített szonettek*, *válasz-szonettek* (amelyek egy másik, meglévő szonett rímiszavait veszik át), s léteznek már a 13. századtól *párbeszédes szonettek* (*dialógusszonettek*) is, s azoknak többféle változata.¹³ A bővítés lehetőségét aknázza ki a *szonettciklus* vagy a *szonettkoszorú* is. A szonettek sorozatba rendezése Petrarca *Daloskönyve* óta jellemző, egyik leghíresebb világirodalmi példa Sir Philip Sidney *Astrophel and Stella* című ciklusa, amely tematikailag rokon elődje művével (de rímei a francia mintát

¹¹ BARRETT 2010, 15–16.

¹² További típusok például: *sonettus semilitteratus* (amelyben keverednek a latin és valamely élő nyelv szavai), *sonettus metricus* (amely hét latin időmértékes sorból és hét olasz endecasillabóból áll), a *sonettus bilinguis* (amely két élő nyelvet kever), a *sonettus cento* (amely több költő sorának kompiliációja), a *sonettus septenarius* (amely settanario sorokból áll), a *sonettus communis* (amely endecasillabo és settanario sorokat váltakoztat). Lásd Antonio da Tempo 1332-es könyve – *Summa artis rithmici* ('A ritmikus művészetek összefoglalása') – alapján, amely a szonett 16 félé típusát mutatja be rímek, sorszámkok (a legtöbb 14 soros, de nem mind!), sorfajták stb. szerint: *Szonett [szócikk]*, lásd SZERDAHELYI 1992, 644–645.

¹³ *Uo.*

követik, ölelkező rímes oktávákkal és CCD EED vagy CDC DEE szextettel), egy másik ciklus a Shakespeare-i, amely a *Surrey*-féle sémát alkalmazta, vagyis szakaszokra osztás nélkül, az utolsó két sort (coupletet) behúzással elkülönítve, alapvetően jambikus, 10–11 szótagos sorokkal és ABAB CDCDEFEFGG rímeléssel. A szonett ciklusba rendezhetősége a 20. századi magyar költészetben is jelentőségre tesz szert, e dolgozat is említi Babits Mihály (*Magyar szonettek*), Kosztolányi Dezső (*Számadás*), József Attila (*Hazám*), Weöres Sándor (*Átváltozások*) vagy Szabó Lőrinc, Szilágyi Domokos, Faludy György, Tandori Dezső, illetve a mai magyar líra szonettciklusait. A forma szekvencialitásának speciális típusa a *szonettkoszorú*, amelynek egyes verseit tartalmi, szerkezeti és metrikai kötöttségek fonják össze, formai előzményei a *tenzonék* és a *coronák* (amely darabjai tartalmilag összefüggők) – a hét szonettből álló koszorúk (*crown of sonnets*) után később nyolc és tizenkettő versből álló koszorúk is kialakultak. A német és a magyar lírában¹⁴ a tizenöt szonettből felépülő koszorú terjedt el, darabjainak kezdő- és végsorai egymásba fonódnak, tizenötödik verse a *mesterszonett*, amely az előző tizennégy szonett kezdősoraiból áll. A szonettkoszorúnak hosszabb változatai is kialakultak, akár több költő közös munkájaként, ilyen például a *corona rinterzata* (amely negyven szonettből áll).¹⁵

A szonett nemcsak az esetleges paratextusok vagy a szövegben felbukkanó önreflexív megnevezések, önmeghatározások által tartható műfajnak, hanem szerkezete, tartalma, hangneme összjátéka s jelentősége miatt is: „a kihívás, az erőpróba műfaja”,¹⁶ az „egységes európai kultúra valóságos imágójaként”¹⁷ képes működni. A trubadúrok és a szicíliai iskola szonett-tradíciója sokáig élt egymás mellett, akár egyazon költői életműben is. Keveredés felfedezhető például Dante életművében, *Az új élet* harmincegy versének

¹⁴ Az első magyar szonettkoszorú az 1848-as *Adelinához* című Bangó Pető-vers volt, a legismertebb magyar szonettkoszorú pedig József Attila *A kozmosz éneke* című műve. Utóbbiról, annak az olasz reneszánsz *sonetti a corona*-szerkezettel való összevetéséről lásd LOTZ 1976., a szonetről és a szonettkoszorúról továbbá lásd KUNSZERY 1965.

¹⁵ SZERDAHELYI István, [*Szonettkoszorú*], lásd SZERDAHELYI 1992, 652–654.

¹⁶ CSENGERY 2004.

¹⁷ Lásd továbbá Somlyó összefoglalóját: „Abban, hogy a szonett »a költészet alapformája«, »a legmagasabb rendű költői műfaj, olyanforma, melyben minden idők és minden nép költészete szinte túlszárnyalta és felülmúlta önmagát« (J. R. Becher); hogy »a műköltészet esz ményi formája« (Pongs világirodalmi lexikona); hogy „mintegy kiválasztja és elvegyíti (»»emphasise and eptomise««) minden lírai költészet ismétlődő jellegét« (Sandra L. Bermann); hogy a lírai költészet »alapvető formakérdésének paradigmája« (A. von Bormann); hogy »minden bizonnyal nemcsak a legismertebb, de a legelterjedtebb versformája is a világirodalomnak« (az egyetlen rendszeres magyar világirodalmi – SZEPEs – SZERDAHELYI 1981 – szerint); hogy »a formák értelme és az értelem formája... vele a gondolkodás énekben megvalósult képmása állt elő« (Hugó Friedrich). S legfőképpen Jacob Burckhardtnak, a reneszánsz egyik legnagyobb kutatójának sommázata tapint rá a velejére: szerinte »a szonett gondolat és érzelem oly általános érvényű ötvözete, amelyhez hasonlóval semmilyen más modern nemzet költészete nem rendelkezik« (ti. az olaszon kívül, amely megteremtette).”, lásd SOMLYÓ 1992.

huszonöt szonettje között található olyan darab, amely húsz sorból áll, s szótagszáma olykor tizenegy, máskor hét, de ha éppen tizennégy sorból is áll, sem feltétlen követi a szonett szakaszolását. Dante egyik önreflexív szonettjéről az alábbiakat írja: „nem osztom részekre, hiszen felosztani bármit azért szoktunk, hogy az egyes részletek értelmét bővebben kifejtsük, ám ez az elmondottakból tisztán kiviláglik, fölösleges a felosztás tehát.”¹⁸

A petrarcai szonett egyik alapjegye az oktáva és a szextett kétosztatúsága, amely sajátos szillogizmuszerű logikai struktúrát alkot, ezzel a tartalomra is jelentős befolyást gyakorolva.¹⁹ Sőt, a részekre bontás alapvetően a megkonstruált gondolati rend alaki, tipográfiai leképezését hivatott véghezvinni, tehát nemcsak látványelem, a logikai mélystruktúra a tipográfiai szegmentálás nélkül is létezik. A szonett alapvetően olyan antitetikus, vagyis ellentételező felépítésű versszerkezet, amelyet cezúrák határolnak: a rögzített fordulópont(ok) eltérő(ek) a petrarcai és a Shakespeare-i szonett esetén, a fő metszéspontra azonban mindkettőnek a végén található. A szonett dialektikus struktúrája vizuális és akusztikai tagoltság egyszerre: az olasz és francia típusú szonettben a rímek differenciálása is kifejezte a többszátatúságot, s az angol szonettben is más rímeket kaptak a kvartinák, mint a couplet. Míg a petrarcai szonettben az utolsó tercina, addig a Shakespeare-iben a couplet funkciója a változás, a csattanó, a kérdés, a szintézis vagy az önreflexió. A petrarcai *tézis–antitézis–szintézis* elv, amely a drámai szerkezethez hasonló felépítésű, az angol reneszánszban inkább az emblémák *praescriptio–pictura–postscriptura* szerinti tagolódásához válik hasonlatossá.²⁰ Olykor a 20. század előtt is megbomlik a versegységek tagolása, mint például Percy Bysshe Shelleynél, az ő szonettszerkezete a *terza rima-szonett*, amely a terzina és az angol típusú szonett ötvözetének tekinthető, rímképlete: ABA BCB CDC DED EE, vagyis négy tercínából és egy záró sorpárból áll (pl. *Óda a Nyugati Szélhez*).

A szonett az aranymetszés (*sectio aurea*) alapján, vagyis geometriai megfontolások szerint alakította ki szerkezetét:²¹ az oktáva és a szextett cezúrája egyszerre elválík és egységet is alkot – ebben rejlik a szonett egyedisége. A petrarcaival szemben a Shakespeare-i szerkezet kevésbé hordozza magában ezeket az arányokat, így sem matematikailag, sem zeneileg nem tekinthető olyannyira komplexnek, mint a nyolc-hat osztatú petrarcai típusú

¹⁸ DANTE 1996, 26–27.

¹⁹ „The sonnet’s form has even been linked to the syllogism [...] but this is no more convincing than other theories of its origin, such as in the Greek oral ode (strophe, antistrophe, epode, antepode), in ‘the antithetic Parallelisms of Scriptural Poetry’ [...] or in the musical gamut”, lásd FULLER 1972, 2–3.

²⁰ GÉCZI 2008, 235.

²¹ Lásd erről például MÖNCH 1955, 35.

forma. Walter Mönch előtt például Walter Bähr,²² utána például Erika Greber²³ értekezett termékenyen a szonett aranymetszéséről, transzcendens proporcionáltságáról. Utóbbi kiemeli a hetes számhoz kötődő – egy verselemzés során kimutatott – kulturális konnotációk sorát is, mozgásba hozva a bibliai teremtestörténeten túl a hétosztatú szivárványt, a hét dombot (Róma) vagy az asztronómiai motivációt is,²⁴ azonban mindezt nem nevezi univerzálisan a szonett jellemzőjének. A szonett-test felépítése tehát ugyan nem szimmetrikus, geometriai értelemben legalábbis nem tükrözhető (legfeljebb vertikálisan), mégsem tekinthető asszimmetrikus formának sem, felépítése a szimmetria és antiszimmetria között mozog, egyes egységei nem egyenlő hosszúak, mégis kiegyensúlyozott. Ebben az organikus, természeti formákhoz hasonlít, olyan, mint például a fa,²⁵ hiszen annak a részei (gyökér–törzs–lombkorona) szabályok szerint nőnek, mégis alapelve, hogy differenciáltságában egyensúlyoz, ebben rejlik a szépsége. Koronáját a nap és a szél formálja, ezáltal válik egyénivé: a lombkorona a fa legszabadabb, föld fölötti, égbe törő lehetősége, mint ahogy a szonettnek is ilyen a zárata (zárótercina vagy couplet). A szonett hagyományokhoz kötött tehát, mégsem zárt, hanem csak korlátozott,²⁶ de nyitott forma, amely sokféle variációra képes, a bezárkózást és a kinyílást egyszerre tematizálja, s mindehhez a test és szellem kettős játéka is hozzájárul.

Amikor *szonett*ről van szó, a köznyelv, de a szaknyelv is elsősorban a formára asszociál – bár éppígy utalhat e szó a műfajiságra is, és nemcsak amiatt, mert a szonett kötöttségei és tradíciója által már-már műfaji rangra tört, hanem azért is, mert a szabályszerűségi determinációja előtt és után is születtek *szonett* elnevezésű, korántsem tizennégysoros és kötött rímelésű versek. E dolgotat elsősorban a szonettnek mint korlátozott formának a versszerkezetét továbbhagyományozó magyar példákat vizsgálja, noha a tizennégysoros szonettforma a magyar irodalomban nem terjedt el a 16–17.

²² BÄHR 1919–1920.

²³ GREBER, *Triskaidekaphobia? Sonettzahlen und Zahlensonette*, lásd ALBRECHT – ESSEN – FRICK, 2011, 214–247.

²⁴ Ezekhez egy szibériai szerzőt, Vjačeslav Kuprijanov *Sonett an die Sieben* című, 1967-es öneflexív szonettjét idézi, de hozzáteszi, hogy a hétosztatúság már például Mallarménál is felmerül: *Sonnet en –yx* című darabjában (1868/1887). Lásd Uo, 220. Mallarmé a szcintilláció csillagászati jelenségéhez és a Nagymedve hét csillagához köti a hetes számot szonettje utolsó sorában: „De scintillations le septuor se fixe.” / „De scintillations sitôt le septuor.” Weöres Sándor fordításában: „Megdermeszti hamar a fénylő septuor.”

²⁵ JOHNSON 1904, 144.

²⁶ Szigeti utal rá, hogy Queneau is korlátozott formának tartja a szonettet: „Raymond Queneau nem a *kötött* formák (ilyen pl. a középkori Hélinand-strófa, vagy a[*z*] Arnaut Daniel-i sestina), hanem a *formes limitées* (a korlátozott formák) között beszélt a szonettekről. Magyarul azt mondhatnánk, a szonett egyike a kvázi-kötött költői alakzatoknak.” Lásd SZIGETI 2011.

században, akkor, amikor másutt (spanyol,²⁷ portugál, francia,²⁸ angol, német vagy épp lengyel nyelvterületen) már ismert és divatos volt. Kelet-Európában a 19. század előtt nem mindenütt tört utat magának az anyanyelvű szonett, látszólag nálunk sincs korábban nyoma, azonban néhány felbukkanás mégis számba vehető. Kanonizálódása a 19. század első évtizedeiben történt, amikor már revideált státusszal, dignitással bírt e verstípus világirodalmi szinten, mint egy „szorosan kimért forma [...] korlátai közt épen olly könnyűséggel lebeghet, mint a’ görög Epigrammista a’ maga pentameterjein” – írja Cselkövi álnéven Kölcsy Ferenc 1824-ben.²⁹ A szigorra, kimértségre való törekvés, amely kötelező érvényű vélekedésként terjedt el a kortársak között a szonettéről (máig tartó hatással), Kazinczytól eredhet, aki – német mintára, elsősorban Gottfried August Bürger és August Wilhelm von Schlegel példája nyomán – rögzítette a szonett általa kialakított szabályait verstani tanulmányában.³⁰ Azonban – hiába jegyzi meg, hogy „Sonettet magyarul soha nem írt még senki” öelőtte³¹ – az ő taxonómiája és versei előtt is születtek olyan magyar nyelvű vagy vonatkozású darabok, amelyek szonettként tarthatók számon, attól függően, melyik szonett-értelmezést fogadjuk el. Ha poétikailag és történetileg nem is minden kétség nélkül, de hatás- és recepciótörténetileg megkerülhetetlen Kazinczy neve a szonett tekintetében, aki figyelemmel kísérve a világirodalom német nyelvű alkotásait, a fejlődéselvűségre, az irodalmi divatra és a továbbörökítésre nagy hangsúlyt fektetve alakította ki verstani nézeteit. Ha az első magyar szonett megírásában nem is, az első magyar nyelvű önreflexív szonett (*A Sonett’ Múzája*) megírásában elsőséget tudhat magáénak Kazinczy.

AZ ELSŐ MAGYAR SZONETTEK ÉS SZONETTFORDÍTÁSOK

Eredeti mű és fordítás nem volt olyan élesen szétválasztható egymástól a 18–19. században, mint ahogy ma: valójában a francia szonett atyjának tartott Clément Marot szonettjei is fordítások, de a francia kánon ezeket az 1530-as évekbeli munkákat formájuk és (anya)nyelvük, elterjedésük szempontjából kiemelt jelentőségüként kezeli, a forrásszöveg

²⁷ Legelőbb a spanyoloknál terjedt el a szonett, 1438-ban jelent meg a *42 sonetos al itálico modo* ('42 szonett itáliai módra'), marqués de Santillana kötete. A spanyoloknál az ősi spanyol líra és a szonett vegyítéséből alakult ki a *sonetilló* (*soneto octosílabo*).

²⁸ A Ronsard-típusú, hím és nőrímekeket váltakoztató szonett és a francia satírikus szonett (Du Bellay) a 16. század közepén alakult ki.

²⁹ KÖLCSEY 1824.

³⁰ KAZINCZY 1817.

³¹ KAZINCZY 1895, 350.

helyett a célszövegre koncentrálni. Éppen e szempontok szerint a franciák nem tekintik viszont szonettnek azokat a Marot előtt készült verseket, amelyek bár eredetiek, francia nyelvűek és tizennégy sorosak, mégsem felel meg a rímképletük, formájuk, struktúrájuk a szonettének. Ezek sokkal inkább nevezhetők például epigrammának, mint szonettnek³² – a szonett és az epigramma rokonságáról a későbbiekben szó esik majd.³³

Petrarca műveinek a hazai, 18. század előtti ismerete nem kétséges, világi líránk kialakulására – például Balassi Bálint és Rimay János költészetére³⁴ – jelentős hatást gyakorolt a neolatin szerelmi költészet és Petrarca lírája. Egyik legrégebbi kódexünk (az 1493 körüli Festetich-kódex) fordításokat is közöl Petrarca műveiből, s Petrarca egy szonettjét említi Brodarics István humanista püspök és krónikás egyik latin levelében 1535-ben.³⁵ Az első magyar Petrarca-fordítások mégis csupán az 1700-as évek végén készültek el, az író-ügyvéd Kármán József, illetve Kazinczy Ferenc tollából. Ezek nem formahűek, hanem a tartalmat visszaadni próbáló, prózai átiratok. Shakespeare szonettjeit ennél is később, csak a 19. század közepén kezdték magyarra fordítani, az első Shakespeare-szonettfordítások, Szász Károly munkái, 1859-ben jelentek meg.³⁶ Ha a tartalmi-szemléleti sajátosságok be is épültek a magyar irodalomba, joggal tehető fel a kérdés, hogy a formaiak vajon miért nem. Szigeti Csaba ezt a strófaazonossági szabállyal indokolja, a régi magyar irodalomban ez ugyanis annyira megszilárdult formaelv – a magyaros formák szimmetrián és ismétlésen alapulnak, s kerülnek az ölelkező rímeket –, hogy ettől nemigen tért el a magyar líra egészen a 18. század végéig.³⁷ Kovács Sándor Iván szerint az epigramma és a szonett 18–19. századi párhuzamos története a 20. század eleji funkciócseréhez vezetett, amikor is az epigramma fölött győzedelmeskedett a szonett.³⁸ Klaniczay Tibor úgy fogalmazott, hogy Balassi az általa kialakított versformát „a tudós műköltészet formájának, a szonett magyar megfelelőjének érezhette, [...] a strófa önmagába zártsága, a sajátosan párhuzamos és az ölelkező rímelés valóban ehhez teszi hasonlónak.”³⁹ Tehát talán azért nem honosodott meg előbb a szonettforma a magyar irodalomban, mert amilyen funkciót betölthetett volna, azt a

³² SZIGETI 2011.

³³ A szonett és az epigramma rokonságáról lásd az alábbi oldalakat: 16–18. 27., 31–32., 58., 60., 176.

³⁴ Részletesebben lásd ECKHARDT Sándor kutatásait, újabban: TÓTH 1999.

³⁵ Erről lásd TRENCSENYI-WALDAPFEL 1957., és KASZA 2009.

³⁶ Az első szonettfordítások a Nővilág és a Divatcsarnok című lapban jelentek meg 1859-ben. Részletesebben lásd É. KISS 1975.

³⁷ SZIGETI 2011. Részletesebben lásd: SZIGETI 2005.

³⁸ Az epigramma és a szonett rokonságára a 19. század második felének egy magyar értelmezője is utalt, lásd SALZER 1884., erre utal KOVÁCS 1981.

³⁹ KLANICZAY 1961, 286–287.

Balassi-strófa és az epigramma ellátta. A szonettszerkezettel kapcsolatban már a 16. században is felmerült, hogy az tulajdonképpen az ókori epigramma fejlettebb formaváltozata,⁴⁰ ugyanakkor mások szerint a pindaroszi ódával, a provanszál cansonéval és az elégiával is rokon.⁴¹

A szonettforma tizennégy soros követelményeinek nem felel meg, mégis a magyar szonett-történet egyik fontos pontja Mikloss Déak nyolcsoros verse 1677-ből: a *Magyar SONNET*. A vers egy *BONUM FACTUM* című nyomtatványban szerepel Wittenbergben, amely magyar, szlovák, német és latin köszöntőverseket tartalmaz Pilarik Ézsaiás szlovák evangélikus lelkész köszöntésére, abból az alkalomból, hogy elnyerte az egyetem magisteri fokozatát. Az első lapon olvasható a *Magyar SONNET* című, magyar nyelvű vers, amelynek rímei ölelkezőek (rímképlete: ABBA CDDC), sorai 11–13 szótagosak.⁴² A vers egy tizennégy soros, befejezetlen szonettforma két kvartinájának vagy csonka szonettnek tekinthető. Műfaji értelemben (címe intenciója okán) viszont anélkül is teljes értékű szonett, hogy nem tizennégy soros, kötött szótagszámú és rímképletű, ellentétben Kazinczy szigorú regulációjával és a preskriptív műfajpoétikák elveivel, amelyek nem a Hempfer-féle produkcióesztétikai, azaz a szerzői szándékon alapuló elveket⁴³ állítják középpontba. Pedig nem hagyható figyelmen kívül sem az olvasói attitűd, sem a szerzői intenció, sem a műalkotás temporális és térbeli beágyazottsága; a fenti vers születésének idején nem az a konvenció volt érvényben, mint ami később széles körben elfogadottá vált a szonett definiálása terén.

Hasonló kérdéskört vet fel egy korábbi vers: témájától, szerzőjétől vagy nyelvétől lesz-e *magyar* a szonett? A legkorábbi, magyar szerzőtől származó szonett ugyanis nem magyar nyelvű, de szerzője, témája és megcélzott közönsége magyar, ez az 1664-es, német nyelvű *SONNET* (*Sonett Vber den traurigen und unverhofften Fall Herrn Grafen Niclas von Serin.*). A költeményt Preisegger György, soproni diák írta Tübingenben, a Zrínyi Miklós halálára készült gyászalumba, a magyaroknak szánt *Honor posthumus*ba, amelyben huszonnyolc evangélikus professzor és egy diák siratja a költőt.⁴⁴ Ez a vers a nyomtatvány

⁴⁰ Erről lásd a hivatkozást Thomas SEBILLET művrére (*Art poétique françoys*, 1548) itt: KOVÁCS Endre–SZERDAHELYI István: [*Szonett*], lásd SZERDAHELYI 1992, 651.

⁴¹ Erről lásd MÖNCH 1955, 36.

⁴² A vers Harsányi tanulmányából ismert, lásd HARSÁNYI 1910, 739.

⁴³ A szövegek a német filológus szerint antropológiai, produkcióesztétikai vagy kommunikatív szempontok szerint különíthetők el, ezek közül az első a műnemekre, a második a szerzői intencióra vonatkozik, tehát szabad vizsgálati teret inkább csak a harmadik nyújt. Lásd HEMPFER 1973.

⁴⁴ DÖMÖTÖRI 1664.

nyolcadik és egyben utolsó német verse – a latin és magyar nyelvű alkalmi lírai darabok között –, s feltűnően pontosan betartja a szonettforma követelményeit.⁴⁵

Kazinczy ezeket a verseket valószínűleg nem ismerte, ahogy a jezsuita Faludi Ferenc *A pipárul (Uno sonetto)*⁴⁶ című költeményét sem, amelyet ma az első magyar szonettnek szokás tartani. Faludinak életében nem jelent meg gyűjteményes verseskötete, a posztumusz kiadások így kéziratokból dolgozva állították össze anyagukat, klasszicista rendszerező elv szerint, vagyis műfajok szerint szétválasztva az egyes verscsoportokat – eltérően a Faludi utolsó éveiben készült kötetkompozíciós tervektől, s figyelmen hagyva az *ultima manus*-elvet.⁴⁷ Utolsó, 1777–79 körül készült kéziratot füzetének (*Szombathelyi kézirat*) faximile kiadása sem pontos. Borián Elréd hívja rá fel a figyelmet,⁴⁸ hogy épp *A pipárul* című vers előtt és után üres oldalaknak kellene következniük – amelyek célja valószínűleg az esetleges javítások, bővítések, variációk későbbi beiktatásának helye lett volna. E kézirat tartalmazza Batsányi Lajosnak (az 1824-es kiadás közreadójának)⁴⁹ a jegyzeteit is, aki

legtöbbször a margóra írta a „helyes” változatot. Az „Olasz sonetto formára” paratextust színes ceruzájával szintén áthúzta, mert nem tudta elfogadni az ütemhangsúlyos szonett fogalmát. A kiadásában nincs is benne, a címet (A’ Pipárul) is „jobbította”: A’ Pipához címmel látta el. Elég sok helyen különbség van a magánhangzók hosszúságának, rövidségének jelölésében.⁵⁰

Az ismert szonettektől eltérően nem jambikus lüktetésű, 7–9 szótagos sorú és kereszttrimes (ABAB ABAB ABB CCB) vers tehát 1824-ben a Faludi-összkiadásban megjelent ugyan, de félrevezetően elhagyva eredeti alcímét, s megváltoztatva főcímét, talán emiatt is rejtette sokáig formáját. Kovács Sándor Iván jelképes fejlődéstörténeti ténynek nevezi, hogy épp a régi magyar irodalom utolsó nagy lírikusa és az első „modern” magyar költő írta az első magyar szonettet.⁵¹

⁴⁵ A verset és fordítását (Sztanó Lászlótól) lásd: VARGA 1986.

⁴⁶ Ennek vélhetően párszonettjét találta meg nemrégiben Szigeti Csaba, szerinte a talált francia szonett és a magyar vers(fordítás) ugyanabból az olasz eredetiből származhat, de legalább is ugyanannak a versnek a két változatáról, parafrázisáról van szó. Lásd SZIGETI 2011.

⁴⁷ Erről lásd BORIÁN 2016.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ FALUDI 1824. Az *Előbeszéd* után a *Mutató*, majd a versek után a Toldalék következik, amelyben Batsányi a sajtó alá rendezés elveiről ír.

⁵⁰ BORIÁN 2016, 525.

⁵¹ KOVÁCS 1981, 210.

A 18. század végén született Csokonai Vitéz Mihály szonettje (*Az esztendő négy szakasza*, IV.) is, amelyet ismert ugyan Kazinczy, ám rendszerét úgy alakította ki, hogy e vers ne feleljen meg bonyolult szabályrendszerének, ahogy Farkas Károly munkái sem. Csokonai verse Kazinczy szerint „mázolt”, ugyan időmértékes sorokban van írva, de a sorok túl rövidek (7–8-as jambusiak) és rímei sem megfelelők (ABBA ABBA CDC DCD), továbbá nem elég bensőséges és gyöngéd, ezért nem tarthat jogot arra, hogy szonettnek nevezzék. Kunszery Gyula, a szonett 20. századi kutatója revideálta ezt a felfogást, Csokonait tudatos formaművésznek és eredetien ösztönös költői tehetségnek nevezve, versét szonettnek ismerve el, továbbá úgy hivatkozik rá, mint aki nemcsak szonettköltő és szonettfordító, de „e műforma első magyarországi teoretikusa is.”⁵² Szonettje 1804-ben jelent csak meg, a *Lilla*-kötetben (1805), szerkezete és formája, belső dialektikája és a kvartinák-tercinák elkülönítése miatt is a forma példányának tekinthető, s „bár egy jambussal megkurtítja a sorokat, a terczinákban a leggyakoribb olasz rímelhelyezést követi, s zenéje és rímei [ABBA ABBA CDC DCD] is olaszosan tiszták.”⁵³ Ugyanekkortájt fordította le Csokonai *Metasztázio*’ *Szonettjét*, amely egy nagyobb drámai munka függeléke volt, de a prózai átirat talán csak nyersfordításnak készült. Kunszery hívja fel rá a figyelmet, hogy a kéziratban Metastasio művei után ez a cím következik: „*Szonétek*, 1.”, de a kötet félbemarad,⁵⁴ s nem tudható, kinek a szonettjeit szándékozta lefordítani Csokonai, talán Petrarcaéit, akiről másutt azt írja, hogy nagy tisztelője, de szonettjei egy idő után unalmassá válnak számára: „megvallom, hogy amidőn egy vagy két sonnetjének olvasására érzésimnek jól esik olvadozni: már az ötödik és hatodik mellett szeretnék más formába öntött verseket olvasni.”⁵⁵ Csokonai *A magyar verscsinálásról közönségesen* című, 1798-as, töredékben maradt munkájába – amely az egyik első rendszerező, elméleti munka a magyar verstanról – viszont ennek ellenére is felvette a szonettet, így jellemezve azt: „Hosszú strófhák azok, amelyek 9, 10, 11, 12, 13, 14 sorból állanak. A 14 számot tettem legvégső határu a strófhák sorainak, mert ama híres strópha neme is, a Sonnet is, 14 sort számlál.”⁵⁶

Farkas Károly három verse (amelyek 1805-ös, *Mulatságok* című kötetében jelentek) Kazinczy szerint szintén nem tekinthető szonettnek, mert a „Zrinyi nemű, azaz scándálatlan

⁵² KUNSZERY 1965, 15.

⁵³ KASTNER 1922, 53.

⁵⁴ Lásd erről KUNSZERY 1965.

⁵⁵ CSOKONAI 1844, 234.

⁵⁶ CSOKONAI 1844, 2/527.

rímes sorokat Sonetthez venni nem szabad.”⁵⁷ Pedig Farkas úgy vezeti fel verseit, „amelyekben nálunk még nem igen akadunk próbákra; ezek a Sonette és Romance. Az elsőbe – mely annyi századoktól fogva olly kedvességbe van az Olaszoknál, s most már Németországban is lábra kezd kapni – nem vigyáztam az Olasz mértékre s aki csak valamennyire ismeri is az Olasz és Magyar nyelvet, ezt nem fogja nekem vétkül tulajdonítani.” – írja könyve bevezetőjében. Az e kötetben található négy szonett közül kettő „Originális Sonetto”, vagyis saját szerzemény (*Az én Világom, A Szűz Szezelem – Ninához*), kettő pedig Bürger-fordítás (*Az égi háború, Természeti Juss*).⁵⁸

Kunszery Gyula, a 19. századi magyar szonett monográfiája úgy fogalmazott: „Vannak petrarcátlan szonettistáink (Faludi, Csokonai, Farkas) és szonettelen petrarkistáink (Kazinczy, Kármán, Kisfaludy).”⁵⁹ Ez utóbbiak közül Kazinczy és Kármán az 1790-es években kezdtek Petrarcát fordítani. Az Urániában megjelent a *Petrarka’ Remetesége* című írás,⁶⁰ amely Kármán prózai munkája, előbb áttekintést nyújt Petrarca provance-i szülőföldjéről, majd négy Petrarca-canzone, illetve szonett prózai átíratát végzi el, forrása nem ismert (a két szonettet Kunszery azonosította).⁶¹ Kármán kötődése azonban másutt is megjelenik: a *Fanni’ Hagyományai* második bevezetése utal Petrarcára – mint ahogy erre Szilágyi Márton felhívja a figyelmet⁶² –, ekképp: „...én el-mondhatom ő felőle [Fanniról], a’ mit Petrárka mondott Laurájáról: »A’ Világ ötlet nem esmérte, valamíg véle bírt, és tsak azoknál esméretes, a’ kik itt maradtak, hogy ötlet sírassák.«”⁶³

Nemcsak Kármán és Csokonai, hanem Kazinczy is készített prózai szonettfordításokat a 18. század végén. A kassai Orpheusban az olasz barokk szerzőtől, Carlo Maggitól fordít A’ *Habok* címmel, egyúttal közölve az eredeti szöveget is, s megjegyezve, hogy „Ó! mikor fogjuk ezt magyarul énekelhetni?”⁶⁴ Nem sokkal ezután kísérletet is tett rá, hogy szonettformában írjon magyar nyelven. 1791-es *Laura* című töredéke, amely két kvartinát (két részre osztott, keresztrímes nyolc sort) tartalmaz, strófái jambikusak: „Szonett akart lenni – jegyzi meg hozzá –, de nem ér semmit; a schéma ellen írtam, a rímek nem a magok

⁵⁷ KAZINCZY 1817, 42.

⁵⁸ FARKAS 1805, 9., 23., 37., 53.

⁵⁹ KUNSZERY 1965.

⁶⁰ KÁRMÁN 1794, 208–215.

⁶¹ KUNSZERY 1965, 14.

⁶² SZILÁGYI 1998, 144.

⁶³ KÁRMÁN 1794, 150.

⁶⁴ KAZINCZY 1790.

helyeikre és soraikra jutottak.”⁶⁵ – e vers éppúgy tekinthető csonka szonettnek, mint Miklós Déák verse.

A Kunszery által *szonettelen petrarkistákként* emlegetett triászból Kisfaludy Sándorról még nem esett szó, akit könyvében az irodalomtörténész azért sorol ide, mert a hazai Petrarca-kultusz élesztőjének tartja, s a Himfy-szak kialakulásának is jelentőséget tulajdonít a szonett meghonosodásában. Kisfaludy a petrarcai szonett mintájára alkotta meg Himfy-strófáját, amely a szonettével ellentétben magyaros hangsúlyos, ereszkedő ritmussal bír. A Himfy-strófában

Kisfaludy a petrarcai minta belső tagolását híven megőrizte; a szonett két négy soros szakaszból egyetlen nyolcsoros előszakaszt formált, két záró tercínájából lett az előszakasz rímelésétől eltérő rímszerkezetű utószakasz, vagyis a Himfy-strófa nem tizennégy soros, mint a szonett, hanem két sorral rövidebb. Kisfaludy más módon, a sorok kurtításával is zsugorította a szonettformát: a Himfy-strófa sorai váltakozva nyolc, illetve hét szótagosak. Az előszakasz nyolc sorában egy-egy teljes, illetve csonka trocheusi dimeter váltakozik, s négy-négy sort keresztím fog össze periódussá. A szonett ölelkező rímeiből tehát magyarosabb keresztím lett, a szonett nyugat-európai jambusai magyaros trocheusokká alakultak át, de e változások ellenére is, a kereszt- rímes perióduspár a szonett két első szakaszának emlékét őrzi. Az utószakasz képlete más: két páros rímű nyolcas trocheust két páros rímű hetes trocheus követ. Ez lett a szonett tercínáiból.⁶⁶

Hasonló kísérlet Virág Benedeké, aki az antik metrumot és a szonettet próbálta ötvözni,⁶⁷ s e munkáinak műfajára címükben *hangzat*ként utalt. További, a tradíciótól eltrő magyar változat Kölcsey trocheusokban írt szonettje vagy Farkas Károly alexandrinokban fordított verse.

⁶⁵ Idézi NÉGYESY 1892, 262.

⁶⁶ KONCSOL 1981, 514.

⁶⁷ Lásd Virág Benedek szonettkísérleteit: *Hangzatka hendecasyllabusokban; Hangzatka sapphicusokban. Ariadna panasza Theseusra; Hangzatka hatos jambusokban; Hangzatka négyes jambusokban; Hangzatka négyes trocheusokban*. Eredetileg, az olasz alapformában endecasillabó sorok voltak, másutt általában a szabályosan váltakozó ötös és ötödféles hangsúlyos jambikus sorok, a franciában például alexandrinok, nálunk leginkább időmértékes sorok helyettesítették azt.

Kazinczy, tanulmányát a szonett etimológiájával kezdve, megjegyzi: „*Sonetto*, így írja az olasz e nevet a maga *sono* (hang) és *sonare* (hangzani) szavaitól származtatván; a francia a *sonner* (hangzani) szótól *Sonnet*-nak, s a kimondás a két nyelvben alkalmasan egyez [...] hol egyenként, hol vetélkedő énekekben (*tonson*) dallottak a csengő viól mellett.”⁶⁸ A szonett eredetének ismertetése után Petrarca, Metastasio és Boileau, majd inkább a német források: Goethe, Voss, Bürger, Schlegel nevét említi, ezután bemutatja hétpontos szonett-kritériumrendszerét, majd közli saját versét (*Az én boldogítóm*) mint az első magyar szonettet, különleges filológiai utótaggal, egy változásjegyzékkel. Ebben felsorolja, a szonett mely soraiban milyen változások történtek a korábbi, nyomtatásban megjelent változathoz képest – tehát nemcsak átírja, „kijavítja” szonettjét, hanem részletes indoklásba is bocsátkozik. Az írásból megmutatkozik, hogy Kazinczy a német mintát ismerte el *valódi* szonettnek, mindazok munkáit, akikről az előző oldalakon szó esett, ebből kifolyólag biztosan nem.⁶⁹

Az előző két alfejezet történeti távlatának célja az volt, hogy legalább felsorolásszerűen láthatóvá váljék az az előzmény-hálózat, ami Kazinczy első szonettjét és rendszerezését megelőzte. Amikor Kazinczy a szonettekkel kezdett foglalkozni, a német irodalomban a 18. században (újra) előtérbe került szonettre hivatkozott, s az ezzel kapcsolatos vitákban Bürger álláspontját védte, mint leveleiből ismeretes. Kazinczy premisszái a „szonett-költés” szabályairól 1817-ben megjelent tanulmányában a következők: a szonetthez lágy, komoly érzés kell (1); a tizennégy soros vers szerkezetileg és tartalmilag is váljék kétfelé (2); a sorok időmértékesek, ne Zrínyi, hanem Ráday-neműek legyenek, jambikusak vagy trochaikusak (3); a rímek ne csak jók, hanem szépek is legyenek (4); nyelvünk rímszegénysége miatt érdemes változtatni a hím és nőrímeket, a 11 és 10 szótagos sorokat (5); minden betű figyelmet, válogatást, csínt, kecsességet mutasson (6); a második kvartina rímjei azok legyenek és azon rendben álljanak, mint az elsőéi (7).⁷⁰

Kazinczy szonett-meghatározását hamar átvették a 19. századi verstanok, e poétikák áttekintése műfaj és forma szempontjából nem eredménytelen. Ahogy Kecskés András kimutatta, a magyar líra kezdeteitől az első szonettekig (1760-as évek) összesen 24 olyan

⁶⁸ KAZINCZY 1817, 42.

⁶⁹ Erről lásd még: GERGYE 1998, 48–49; a jegyzetek: 233–235.

⁷⁰ KAZINCZY 1817, 42.

munkát ismerünk, amely a versszerzésre reflektál, de ezek egyike sem tankönyvszerű, közmegegyezésen alapuló, áttekintő verstani rendszer, inkább imitációkra épülő, heterogén, többnyelvű tevékenységekről, s azok összefogási kísérletéről van szó.⁷¹ A 18. század második felét a versmegújítás igénye uralja, legfőképp az időmértékes verselés meghonosításának (antik ihletettségű) vágya,⁷² s azé, hogy a magyar líra az egyetemes kultúra egyik letéteményeseként legyen ismert. Verseghy Ferenc sürgette „a magyar széptannak a nemzeti költészetre alkalmazott első önálló mozgásai”-t.⁷³ Érdeemes megjegyezni, hogy Verseghy a *hogyanról* is írt, vagyis arról, a költőnek szerinte mely érzékszervekre, miként kell hatnia, mi módon érhet el érzéki benyomásokat olvasójában:

[az ízelelés és a szaglás] a' lélekben nem gerjeszthetnek fel egyebet vak gyönyörűségénél, vagy kedvetlenségénél, mellyek önnön magokat, amaz ugyan a' véle való élés, ez pedig az útálás által, meg emésztik, a' nélkül, hogy a' léleknek pallérozására leg kisebb hasznót hajtsanak. [a látás és a hallás viszont érzékenyítőbb,] mert e' két érzékenységből az elmebeli és erkölcsi foglalatosságokra valóságos ösztönök, 's mintegy indító szerszámok fekszenek [...] egyedül azok, mellyek által a szép mesterségek az emberi szívbe bé hathatnak⁷⁴

Verseghy ezzel Kazinczy első, negyedik és hatodik pontjához is kapcsolódik, szerinte tehát az optikai és akusztikus gesztusok által kerülhet közel olvasójához a vers, de csak akkor, ha mindhárom költői eszközt felmutatja az alábbiak közül: 1. „költés” (mint valóság és fikció vegyítése), 2. „ragyogó, avvagy költeményes Beszéd” (amely a hallás útján hat a képzelet látóidegeire), 3. „lábmérték” (amely a fülre hat)⁷⁵ – a ritmikát természetesnek, a rímelést viszont a nyelvtől idegennek, természetellenesnek gondolja. A 19. század első felére-közepére kialakult koncepció szerint „a nyelv eredetileg költészet, vagyis a fogalmiságot megelőző, egy-egy közösség saját életviszonyaiból eredő érzékies gondolkodásmód tropikus és ritmikus kifejeződése”⁷⁶ – vagyis a líra a nemzeti nyelvben gyökeredzik. Ekkorra – amikor a nacionalizmus felerősödése miatt az eredetközösségi tudatot felváltotta a hagyományközösségi – fontossá vált, mely metrumok „jövevények” és melyek „nemzetiek”, vagyis ettől kezdve az ősi magyar, klasszikus verselés az identitás egyik nemzetkonstituáló

⁷¹ KECSKÉS 1991, 409–410.

⁷² Erről lásd NÉGYESY 1892.

⁷³ TOLDY 1867, 409.

⁷⁴ VERSEGHY 1791.

⁷⁵ VERSEGHY 1793, 7–10.

⁷⁶ S. VARGA 284.

alapjaként határozódik meg – már 1826-ban, Kölcseynél „nemzeti Hagyomány és nemzeti Poesis szoros függésben állanak egymással [...] külföldi Poesis’ [...] hangjai örökre idegenek lesznek”⁷⁷ –, s az eredetiség fogalma a tematikára éppígy kiterjedt. Mégis e két korszak metszetében született meg és vált népszerűvé a magyar szonettforma, de éppen hogy nem a magyar nyelv és kultúra rontását és idegenné tételét megelőzve, hanem a magyar szépirodalmi nyelv teljesítőképességét próbára téve, magas esztétikai-poétikai igények, művészeti követelmények támasztásával.

Érdemes pillantást vetni a korszak tankönyveire és poétikáira,⁷⁸ hogy láthatóvá váljék, mennyire volt reflektált a szonett népszerűsége, s hogy lankadt-e az a húszas évek második felétől a nemzeti verselés preferálása miatt. Az első irodalomtankönyvek között tartható számon Szabó Románnak, a bölcelet és a teológia doktorának 1825-ös latin nyelvű füzeté (magyar példatárral), a *Compendium hungaricae poeseos*, amely többféle versfajta bemutat, de a szonettől nem tudósít. Két évvel későbbi – Kölcsey értekezése utáni – Bitnitz Lajos bölcelettudor, püspök 1827-es tankönyve, *A’ magyar nyelvbeli előadás tudománya*, amely viszont (ez közli az első magyar irodalomtörténeti tankönyvi összefoglalást) bemutatja a szonettformát a második, *A’ lantos költésről* című fejezetében. A lantos költés alatt Bitnitz az alábbiakat érti:

[a vers] személyes érzelmeket idealisálva ad elő tökéletes, szép formában. [...] az érzelem [...] a kimondhatatlanságig emelkedjék, akar bizonyos nyugvó ponton maradjon. [...] Ámbár tehát abban áll a lantos költés egyes műdarabjainak közös caractere, hogy azok közvetlen érzelmeket festenek idealisált előadásban; mindazáltal az egyes műdarabok szorosabb vizsgálásában azon érzelmet kell felkeresni, melly mint tárgy a költemény alapját teszi, azután az érzelemnek a költeményben foglalt hangját, melly a formában majd mint az öröm’, majd mint a’ fájdalom érzelmének az erősség különféle lépcsőji szerint mérsékelt hangja jelenik meg. A költő’ lelkébe áradott személyes érzelmeknek ama különböző eredeti caractere, ‘s hangjoknak eme mérséklése határozza el a lantos költés egyes formájának különböző characterét és hangját. Ezen egyes formák ezek: a) az ének; b) az oda; c) a hymnus; d) a dithyrambus; e) az elegia; f) a heroide; g) a cantata; h) a hangzatka; i) a madrigal, rondeau és a triolet.⁷⁹

⁷⁷ KÖLCSEY 1826, 23–24.

⁷⁸ A tankönyvekről lásd az alábbi összefoglalót: MÉSZÁROS 1987.

⁷⁹ BITNITZ 1827, 329–330.

A' *Hangzatka (Sonetto)* két oldalt kap a csaknem ötszáz oldalas monográfiában, amelyből kiderül, hogy inkább kellemes és gyengéd e „lantos költemény” hangneme, „foglatjára nézve” az elégia felé hajlik, azonban nem annyira a belső karaktere, mint inkább a formai felépítése jellegzetes, illetve az idézi elő a szonettírás nehézségét. A gondolatiság nem okoz olyan nagy fejtörést, Bitnitz szerint ugyanis erre nincsenek szabályok: olykor meglepő befejezést kaphatnak a szonettek, illetve egy gondolatban végződnek; ennél sokkal megterhelőbb a rímekkel foglalkozni, főleg olyan nyelvek esetén, amelyekben kevés a rím, formailag ugyanis természetesnek és hajlékonynak kell lennie minden szonettnek, miközben hibátlan rím- és szótagmértéket használ:

A négyesekben csak két rímnek szabad lenni, úgy hogy mindenik négyszer forduljon elő, és pedig váltva négy hím és négy nőstény végtag. A hármosokban szoros szabás szerint csak két rímnek kellene lenni, és mindeniknek háromszor előfordúlnia, hanem közönségesen hármat szoktak különféle kép öszzeszfűzni.⁸⁰

Első magyar szonettíróként Szemerét és Kazinczyt említi, megjegyezve, hogy „mert Csokonainak és Szabónak rímelési nem Sonettok.”, rajtuk kívül szonettet írt még Kisfaludy Károly, Helmeczy Mihály,⁸¹ Balla, Szentmiklóssy, Guzmics, Virág – sorolja. Ugyanebben az évben jelenik meg első esztétikai-kritikai folyóiratunk (és a levélváltások rendszeres közreadásában is első), az Élet és Literatúra második évfolyamában egy húszoldalas szonettblokk. Szemere Pál és Kölcsey Ferenc lapja közzétett egy 1811 és 1814 között zajlott magánlevelezést Szemere szonettjeiről, amely Kazinczy, Kölcsey és Horváth István között zajlott, s amelyet „Cselkövi” (azaz Kölcsey) 1824-es kiegészítése zár. Szerinte Bürger rendkívül előremutató volt azzal, hogy szonettet írt németül a 18. században, s azt írja, hogy nálunk Csokonai próbálkozott először a szonettel, aki után Farkas Károly tartható számon „szerencsétlen próbáival”. Kazinczy és Szemere remek szonettjei után viszont immár „Literatúránkat Szonettáradástól félthetjük.”, kifejezetten Szemere (a szerkesztőtársa!) A' *Reményhez* című versét emeli ki (ugyanezzel a címmel Kölcseynek is van egy 1815–16 telén készült verse), amelyet poétikailag, grammatikailag, formailag és időkezelés szempontjából

⁸⁰ *Uo.*, 348.

⁸¹ A szonettjeiről Kölcsey Szemerének írt levelében ezt írja: „Helmeczinek sonettje, a' Remény? ... Ő belőle még nagy poétánk válhatik, azt írá egyszer nékem Kazinczy; 's minden okom van azt elhinnem. De ha Helmeczi nekem úgy barátom volna mint te, fognám a' tollat, 's azzá tenném sonettóját, a' mi volt minekelőtte született volna – semmivé.” KÖLCSEY Ferenc, *Szemere Pál' sonetteiről. Szemere Pálhoz (Cseke, sept. 15dik. 1813)*, lásd KÖLCSEY, 1842, 4/139.

is kiválónak vél, s e tulajdonságai mellett könnyed szépségét is kiemeli. (Kazinczy is nagyra tartja ezt az 1814-es verset: „Énelőttem alig van szebb míve Literaturánknak mint Szemerének A’ *Reményhez* írt Sonettója”.⁸²) A fiatalok számára – Kölcsey szerint – azért lehet nehéz szonettet írni, mert

mert midőn a külső formával küzdenek, igen gyakran a belső formát, melly a való poesis, elvesztik szemek elöl, ‘s midőn az Olaszokhoz, midőn Bürgerhez és Schlegelhez, midőn Kazinczyhoz és Szemeréhez vágnak hasonlítani, üres dagály, értelmetlen szórakás, ‘s nevetségesen csengő Concetti mind az a mit adhatnak. [...] A Szonett a’ maga belső valóságára nézve nem egyéb: mint bizonyos epigrammai fordulattal befejezett; érzéssel vagy húmorral telyes, ‘s harmoniás hangokból összealkotott dalocska. Könnyű, vagy legalább nem lehetetlen, képzelni, hogy ezen sajátságok, a Szonetti formán kívül is, sok más dalforma alatt egyesíthetnek. E szerint a Boileau hyperbolája kisebb nagyobb mértékben akar melly szépen alkotott dalt is illethet; vagy pedig legnagyobb részben csak a Szonett’ Technicáján, azaz külső elrendeltetésén, fundáltatik: a’ mi egy komoly Kritikushoz illetlen gondolat. Annyi tagadhatatlan, hogy a Szonett a’ Versformák’ legszebbjeik közé tartozik. De itt a Szépség annyi Nehézségekkel köttetik egybe, ‘s a belső szépség a külsőtől annyira függésbe tétetett: hogy minden szűkrímű nyelvben csak az erős Művész bátorzkodhatik magát a játéknak ezen nemében megpróbálni.⁸³

Papp Ignác, veszprémi tanár és szakíró⁸⁴ *Magyar Poézis* című könyve egy évvel később jelent meg, alcíme szerint alapkönyvül szolgál a versírás tanulásához: *Alapúl a’ verselni Kivánók’ kedvéért* (első kiadás, 1828), illetve *A’ tanuló ifjuság’ köz hasznára* (második kiadás, 1835). Ez a munka a „magyar nyelvű költészetelméleti irodalom első kézikönyve”⁸⁵ (a negyvenes években megjelenik Pappnak az *Elemi költészettan* és az *Ékesszólástan* című kötete is). A könyv előbb a prozodiáról, majd a versnemekről, végül a költői készültről tudósít, második részében tizenegy versnemet (olyan „külső formát”) tárgyal, (amelyekben a „felvett gondolat megjelenik”) köztük a szonettet. E fejezet elején megjegyzi, hogy

⁸² KAZINCZY 1904, 224.

⁸³ Kölcsey 1827, 277, 279–281.

⁸⁴ A név több változatban ismert, az eredeti kiadások címlapján így szerepel: Papp Ignác, az OSZK betűrendes katalógusában Pap Ignácként szerepel.

⁸⁵ Lásd VARGA 1998, „Pap Ignác címszó”

[...] csak azokról teszünk említést, melyek nálunk nagyobb folyamotban vannak. Ilyenek nevezet szerint: 1. Vitézi vers. (Heroicum v. Hexameter). 2. Alagya (Elegia). 3. Jambus. 4. Alcaicus. 5. Saphicus. 6. Anakreoni vers. 7. Adonicus. 8. Trochaicus. 9. Asclepiadeus. 10. Sonet. 11. Rimes Vers.⁸⁶

– vagyis nemcsak az ősi magyar versidomról esik szó, hanem mindarról, ami a kötet készülésének időpontjában divatos, népszerű. A nyolcvan oldalas kis füzet öt oldalt szentelt a szonettnek, kiemelve hogy ez a legújabb és legnehezebb versnemünk, s hogy ezért is „lőnn talán nyelvünkön olly későn ösmeretessé.”⁸⁷ Az első szonett írójaként Kazinczyt nevezi meg, aki már lefektette a szonett törvényeit a magyar lírára nézvést, ezért – írja – az ő Tudományos Gyűjteményben megjelent írását (1817) fogja citálni. Ezután a fejezet kifejti, mit kell értenie az olvasónak a rímek betartásán, s ehhez Szemere *Himfy* című szonettjét állítja például, a szigorú rímelést ekképp magyarázva:

A Sonet áll 14 sorból, azok közül az első nyolcz sorban az első, negyedik, ötödik, nyolczadik; ismét a második, harmadik, hatodik és hetedik egyenlő rimben áljanak, az utolsó hat sorban pedig kettő kettő, vagy három három, vagy kettő és négy áll egyenlő rimben [...]⁸⁸

A lejtés és a használandó verslábak bemutatásakor Papp egy táblázatot is közöl a jambus „alkatjáról”, majd a rímekre kitérve megjegyzi, hogy ne egytagú szavakat állítson a költő rímhelyzetbe, mert azok nem adnak „négy, öt betű rimet, a’ mit a’ Sonet megkíván.” Kazinczy szonett-törvénye szerint Szemere szonettje sem tökéletes, mert a negyedik sorába egy pirrichius csúszik, „ezt a szabadságot pedig Kazinczy nem említi”.⁸⁹ Papp Ignác a fejezet végén azzal a különös eljárással él – amivel Kazinczy is, a *Sonett* című értekezésében, vagyis – hogy egy saját verset hoz példának, *A’ Hív* című szonettjét, amely előző évi, *Eredeti Holmi* című kötetében jelent meg.⁹⁰

A húszas évektől nemcsak a szonett tisztelete, de gúnyolása is jellemzővé vált. 1825-ben jelentek meg Fáy András meséi, a felütésben a szerző a szonett kritikáját adja:

⁸⁶ PAPP 1835, 29. [Kiemelés: P. A.] [Az első kiadás címlapverzőjén ez szerepel: Magyar Poézis, / Alapúl / a’ verselni Kivánók’ kedvéért / szerzette Papp Ignác, / a’ Veszprémi Fő Nemzeti Oskola’ rendes Tanítója. / Nem volt az köztünk, kit sirja bezára örökre. / WESZPRÉMBEN, Számmer Alajos’ betűivel, 1828.]

⁸⁷ Uo, 50.

⁸⁸ Uo, 53.

⁸⁹ Uo, 54.

⁹⁰ 1828 óta közölte verseit az Uránia, a Minerva vagy a Figyelő.

Ha Poéta vólnék: – az az: ha csak egy Sonettecskét faraghattam volna is valamelyik folyó Írásba be, azonnal koszorús Lantot festetnék, vagy valamelyik Múzsát a felhőből felibem hajolva. De nyelvem a' mászó prózához szokott, Ős-Apám Aezóp csak a bajusza alá mesézvén, nem érdemelhete kiáltó babért.[...] Jaj! , de a mái, időben úgy tapasztalom, az Írók és mívészek halhatatlansága, és munkáik örökké-valósága csak relativa idea: mint gazdagság, szépség, nagyság 's a' t. Be más örökké-valóság pillog le az Egypt Pyramis csúcsáról, Dendyra falairól, Apolló es Laocoon' üstökeiről, 's fentebb tisztelt Homér, Virgil, Horác' 's Aezóp' betűiről, mint a' melly mái papír falacskáink, Kerti Szobraink, Románkáink, Sonettecskéink, 's Odácskáink felett, repkedő Sasként lebeg, s mint egy félvén a roskadástól rájuk szállni nem mer ! Ugy van! a mái Írói élet igen egy mértékű 's változás az állatélettel. Ritkái tart tizedekig (Század számra ma már nem is beszélünk) némelyiké évekig, sokaké évig, 's a lég többekét egy nap szüli és temeti.⁹¹

Sasku Károly 1836-os tankönyve szintén ezt teszi, amikor a ballada mellett a szonettet is úgy említi, immár a korábban ismertetett hazai-idegen dichotómia mentén, mint a külföldiek felesleges imitációját:

Az újabb időkben, az értetlen idegent – ebben is csak a szókat — majmoló tudáskórság sok más idegen nevű nemeit különböztetett meg a költészetnek, leginkább az olaszok, és azután a németek majmolására. Minden száj petyeg a sonette, ballada s a t. nevektől, anélkül, hogy meg tudná mondani, mik ezek. Ezekről meg kell jegyezni, hogy nem egyebek a már föntebb elékszámolt költészetnemeknek, csakhogy idegen (és azért affectált) értetlen nevekkal, melyek magyarra fordítva csak azt jelentik, amit amazok.⁹²

Ezek a reakciók nem egyedülállóak, de nem is válnak egyetemes érvényűvé, a verstanok és a tankönyvek továbbra is bemutatják a szonettet, alapvetően dicsőítve, de olykor a kritikus hang is előtör a formára vagy egy-egy szerzőre irányulva. A szonett-vita – amelyre később a fejezet röviden kitér – jelentősen befolyásolhatta a forma megítélését.

Homokay Pál 1837-es tankönyvében (*Magyar költészet*) például a *hangzatka* vagy *zengzetke (sonet)* kapcsán a nevek sorolása (Kazinczy, Szemere, Kisfaludy Károly, Szenvey,

⁹¹ FÁY András, *A' Festőhöz*. [későbbi kötetében *Utasításom a' festészethez*], lásd FÁY 1828, III–VIII.

⁹² SASKU 1836.

Kovacsóczy) után kurta értékítéletet is nyújt: „Töltényi sonetjai erőltetettek”.⁹³ Táncsics Mihály 1840-es tankönyve is közli a versnemek között a hangzatkat, Szemere és Kunoss-idézetekkel illusztrálva azt.⁹⁴ Ballagi Mór 1845-ös költészeti kézikönyve az *Ének* fejezetén belül az „*Alkatilag különböző dalok*” közé sorolja a szonetteket, az alábbiakat hozva példának: Kazinczy: *A sonett musája*, Szemere: *Emlékezet*, Kisfaludy Károly: *Tűnő életkor*, Erdélyi: *Az égi leány*.⁹⁵ Laky Demeter 1847-es könyve szintén az „*Alakukon különbözők*” közé sorolja a szonettet (mint az alábbiakat: stanze, ritornell, hármaztató, rondó, madrigál, gázel), példái: Császár: *Szilveszter éjén*, Schlege [!]: *Das Sonett*.⁹⁶ Papp Ignác újabb tankönyvében, 1846-ban frissíti korábbi példatárát – „Szemerénél, Szentmiklóssynál, Kovacsóczynál, Kazinczynál, Kisfaludy Károlynál, Töltényinél (100 egy egész kötetben). A jelenkor leghívebb hangzatkaírója: Császár Ferenc” – jegyzi meg. Továbbá tipológiájában a kétféle versszakfajta közül a „*Rímes dalmászat*” elnevezésűbe helyezi a szonettet, s „tömeres alkatúnak nevezi azt”, külön kitér a hangzatka „szépítő elemeire” és a „hangjellemére” is, immár nem Kazinczy citálásával vagy parafrázisával. A szonett „hangjelleméről” az alábbiakat írja:

A hangzatka csupa lágyság, ‘s gyöngéd íhedelem, egyszerű mint az ártatlanság, de nyomos, mint annak bírása. A válogatott bájrimek tarkázata között kiri a dalmászati lényeg, ‘s, pompás urodalmában kíváncsija magát hön ‘s tapadólag, mint a nemes szenvedély, mely minden keblet maga iránt fölraz. A hideg játszóság, a száraz elménczés, a nyavalgó puhaság nem a hangzatka illette: ide, hévség és forráság kell, azért a bánkódva epedő, örvendő, kesergő szerelem, búsongás, a reményben elhulló érzelmek, lángra gyújtó meglepések a hangzatka mind annyi tárgyai.⁹⁷

Tanulságos kézbevenni egy kicsit későbbi, a köz számára íródott nagyívű munkát is, a 19. századi lexikonok közül a Pallas *Szonett* szócikke például erről tájékoztatja olvasóját:

A németeknél Opitz kezdte meg, de csak Bürger formálta ki; Goethe is irt jeles Sz.-eket, valamint a romantikus iskola hivei. A mi költőink közt először Faludinál van Sz.-féle költemény (a Pipadal), melyet ő olasz mintára irt. A második Sz. Csokonainál tűnik fel,

⁹³ HOMOKAY 1837.

⁹⁴ TÁNCICS 1840.

⁹⁵ BLOCH 1845.

⁹⁶ LAKY 1847.

⁹⁷ PAPP 1846, 122. [Kiemelés: P. A.]

Bürger után. Kazinczy írta az első Sz.-et oly formában, aminőben aztán megállapodott nálunk, t. i. az ötös és hatodfeles jambusban. Szemere Pál volt az első érzelmesebb Sz.-költő. A század elején rendkívül nagy divatban volt. Kazinczy a magyar nyelv és költészet diadalának tekintette, mikor sok évi kísérletezés után első Sz.-je létrejött, akkor Berzsenyi is ódával üdvözölte. Kölcsey is sürgette a Sz.-írást, Kisfaludy Károly is írt Sz.-eket. Azonban később elfordult tőle az ízlés, s többek közt Berzsenyi hevesen kikelt ellene. Egy-egy Sz.-et újabban is írtak (Tomba, Arany stb.).⁹⁸

Ebből láthatóvá válik, hogy a korábbi konvenciók erőszakosan nem írhatók felül, Kazinczy értekezése után néhány évtizeddel revideálódott az első szonettek ténye, s Kazinczy reális szerepe. Hogy vajon mért volt annyira fontos számára a szonett, mért kívánta magának az elsőséget és mért védte annyira Bürgert, az talán poétikai nézeteit tekintve válaszolható meg:

elveit s mindazt, amit életében a költészetre vonatkozólag hirdetett, megtalálta a szonettben. Minden műben elsősorban a külsőt nézte s a formáért szívesen feláldozta nem egyszer a gondolatot. A kifogástalan nyelven, pontos időmértékben, csengő rímekben kereste mindig a költemény igazi szépségeit. A kifogástalan formában megírt verstől még csak azt követelte, hogy benne a lágyan epedő, kesergő, bánkódó szerelem, a barátság s a szív szelíd érzelmei nyerjenek kifejezést. Nincs talán költői műfaj, mely Kazinczy gondolkodásának s felfogásának jobban megfelelt volna, mint a szonett⁹⁹

– véli a 20. század eleji monográfusa, Czeizel János –, talán az epigramma sorolható még ide, szonettjeinek szinte mindig fellelhető epigramma formájú előzményük. Az epigramma és a szonett rokonságáról esett már szó, a századelőn Kazinczy *Sonett* című írásában is arra utal – és nemcsak ő, hanem például Ungvárnémeti Tóth László vagy Kölcsey Ferenc is –,¹⁰⁰ hogy e két forma szinte átjárható, „átalkölthető”:

Az ausóniai nyelveknek oly szép szonettjeik vágynak, mint az Anthológia legszebb epigrammjai. S ez az összevetés azért is ötöl elménkbe, mivel a *festő és érzékeny* görög epigramm sonetté, s a *festő és érzékeny* sonett viszont görög ízlésű epigrammákká oly

⁹⁸ A *Pallas nagy lexikona* <http://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-pallas-nagy-lexikona-2/sz-183B4/szonett-18ED6/>

⁹⁹ CZEIZEL János, *Az első magyar szonett*, lásd CZEIZEL 1930, 132.

¹⁰⁰ Lásd UNGVÁRNÉMETI TÓTH 1817, 121–124, és KÖLCSEY Ferenc, *Szemere szonettjeiről* [1824], lásd KÖLCSEY 1960, 477–481, 1305.

szerencsésen változtathatik által, hogy senki ki nem ismerheti rajtok az általköltést. [...] Az elsőbb rész, a két négyes a várásé, a másik rész a kielégítésé, mint az epigrammban. Csakhogy itt nem érezteti magát hegyes, hanem gyönyörködtető point.¹⁰¹

A Kazinczy posztulátumai nyomán kirobant szonettviták tulajdonképpen leírhatók a preskriptív és deskriptív ellentéppárral – előbbi (Kazinczy vélekedése) értékítéletet is magában hordoz, mint a klasszicista-esszencialista poétikák. Ez a műfaji kategorizáció megfosztja a műveket egyediségüktől,¹⁰² de a megengedőbb rendszerezés az átjárhatóságot is biztosítja, eszerint a műfaj „az a bennfoglalási viszony, amely egy szöveget azokhoz a diskurzus-típusokhoz fűz, amelyekhez tartozik – egy szöveg több típushoz is tartozhat egyszerre –, vagy amelyekből éppen kilépni törekszik.”¹⁰³ A paratextusok meghatározzák a szöveg és a műfaj viszonyát, amely kapcsolat ezek nélkül néma volna, de a műfajt végsősoron nem is a szöveg, hanem az olvasó határozza meg, véli Genette. A Philippe Lejeune önéletírói paktumának analógiájára létrejött *műfaji szerződés* kifejezés szerint viszont „igen optimista az olvasó szerepét illetően, aki semmit sem írt alá, s aki vagy elfogadja azt, vagy sem. Annyi azonban bizonyos, hogy a műfaji vagy más ismertető jelek kötelezik a szerzőt, aki – a kedvezőtlen fogadtatástól való félelmében – tiszteletben tartja ezeket, még hozzá sokkal gyakrabban, mintsem gondolnánk”.¹⁰⁴ A *műfaj* mint viszonyfogalom nemcsak a szerzőben, a laikus olvasóban és a professzionális értelmezőben is jelen van preconcepcióként, aligha tudnának függetlenedni tőle. Az irodalomtudományi szövegvizsgálatok szelektálással kezdődnek, ami máris álláspontot feltételez: kimondatlan is kinyilvánítja, mely szöveg alkalmas erre (vagyis néhány tulajdonság alapján megelőlegzi az adott mű besorolását egy bizonyos kategóriába, műfajba). A válogatás így értékítéletet is implicál: ebben rejlik az idegenkedés a műfajelmélet iránt – véli Hayden White.¹⁰⁵ A műfajelméletnek szerintem nem kellene értékelnie, az a műfajkritika feladata volna, azonban annak funkcióját átvette az elmélet – főként a klasszicista poétikáktól kezdve –, ami ekképp időnként a gyakorlat preskriptív szabályozójává válik.¹⁰⁶ De ennél fontosabb, hogy a műfaj fogalmának alkalmazása és a műfajelmélet ugyanakkor azt is feltárja, hogy egy adott szöveg

¹⁰¹ KAZINCZY 1817.

¹⁰² Benedetto CROCE, *Esztétika dióhéjban*, lásd CROCE 1987, 266–269.

¹⁰³ Gérard GENETTE, *Műfaj, „típus”, mód*, ford. Simonffy Zsuzsa, lásd KANYÓ – SÍKLAKI, 1988, 209–246.

¹⁰⁴ Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. Burján Monika, lásd GENETTE 1996, 85.

¹⁰⁵ WHITE 2003, 613.

¹⁰⁶ Lásd erről Michael PRINCE, Uo., 455; MILLER 1984, 151.

mely struktúrák és folyamatok működtetése által képes *műalkotássá* válni – a mai műfajelméletek inkább erre kíváncsiak, deskriptívek, vagyis a rendszerek utólagos felismerése és jellemzése a feladatuk. Kazinczy azonban még a szabálykövető poétikákhoz ragaszkodott, mint Opitz¹⁰⁷ vagy Boileau, noha az európai irodalomban nagyjából a romantika idejére csökkent a regulatív költészettan-szabályok tisztelete, a magyar irodalomban még Kölcsey idején is érvényes, s csak a 19. század második felétől, a modern magyar líra születésének kezdeteitől kezdi felváltani a szabálypoétikák alapkövét a zseniesztétikák sokkal megengedőbb szonett-szemlélete.

A szonett jövevényformaként rögzülése egészen a 20. század közepéig jellemezte a verstanokat, Horváth János is a „*Nyugat-európai jövevényformák*” között tárgyalja a szonettet, amely nemcsak „egy strófának, hanem többstrófás egész költeménynek köti meg versalakját”.¹⁰⁸ Más verstanok is strófákra, azaz versszakokra hivatkoznak, a kvartinák és tercínák azonban nem versszakok, csupán tipográfiai elkülönítésük okozhat zavart e kérdésben – mint ahogy már szóba került, Szigeti Csaba hívja fel a figyelmet arra, hogy a petrarcai szonett épp ebből az egységből és asszimetriából eredően „ellentmond a strófaazonossági szabálynak. E szabály annyira erős a mi költészetünkben, hogy innen nézve (a Tinódi Lantos Sebestyének, a Balassi Bálintok felől) egyszerűen lehetetlen a szonett alakzata.”¹⁰⁹

KAZINCZY ELSŐ SZONETTJE ÉS AZ ELSŐ MAGYAR ÖNREFLEXÍV SZONETT

Kazinczy saját, *Az én boldogítóm* című költeményét tartotta az első magyar szonettnek, mint erről például 1809. április 11-i naplóbejegyzése tudósít: „Első Sonett elvezem.”¹¹⁰ E vers keletkezési idejéről többféle információt közölnek Kazinczy levelei, amelyek valószínűleg csupán arra szolgáltak, hogy befolyásolják a recepciót, vagyis korábbra helyezték az első Kazinczy-szonett keletkezésének időpontját. Kis Jánosnak¹¹¹ írt levele (1809. ápr. 11.)

¹⁰⁷ „A teoretikus M. Opitz előírásai szerint a szonettnek ölelkező rímű kvartettekből és 2 vagy 3 rímű tercettekből kell állnia, s az alexandrinusoknak hím- és nőrímekeket váltogatva kell követniök egymást. A német szonett első igazi fellendülése A. Gryphius nevéhez fűződik a barokk korban. Ő a legmerészebb újítók egyike, teljesen rímtelen szonetteket is írt (amelyek – igen ritkán – a régebbi francia költészetben is felbukkantak)”, lásd KOVÁCS Endre – SZERDAHELYI István, [*A német szonett*], lásd SZERDAHELYI 1992, 650.

¹⁰⁸ HORVÁTH 1951, 123.

¹⁰⁹ SZIGETI 2011.

¹¹⁰ KAZINCZY 2009, 1120.

¹¹¹ „Goethe egyetlen egyet (t. i. szonettet) írt költeményeinek egy egész vastag kötetében (Tübing, 1807.) s abban is kimondja, hogy ő nem írt Sonetteket, mert örömet egy darabból faragja képeit, itt pedig enyvezésre

tanúsága szerint e verset évekkel korábban írta, gr. Dessewffy Józsefet¹¹² arról értesíti (1809. ápr. 12.), hogy 1801-ben született a vers, Döbrenteinek¹¹³ pedig azt írja (1809. jún. 28.), hogy 1806-ban készült. Abafi Lajos hívta fel arra először a figyelmet,¹¹⁴ hogy valószínűleg Kazinczy „egy évek előtt feljegyzett eszmét 1809. április havában” formázott át szonetté, tehát a vers szerinte 1809-ben született meg. A Szauder-féle kiadás szerint¹¹⁵ *Az én boldogítóm* 1809-es, de van egy későbbi (1809 utáni) szövegváltozata is. Ez a vers a Gergye-féle kritikai kiadás szerint későbbi, csak az tudható biztosan, hogy 1812-ben jelent meg a *Hat sonett Kazinczytól és Szemerétől* című kötetben.¹¹⁶

Aligha volna releváns ma az az irodalomtörténeti-filológusi szemlélet, ami még a 20. század első felében is tartotta magát, s amit például Czeizel János 1928-as tanulmánya alkalmazott, amely szerint Kazinczy igazát bizonyítják: a) levelei; b) a nyilvánosság előtt tett kijelentései; c) barátainak tett nyilatkozatai. Kazinczy szonettírási terveiről sok levelében olvashatunk, például a már említett, Dessewffy Józsefnek írtban (1809. április 2.) ekképp jelenik meg a vágy: „Csak huszonnégyet írjak jól, elég lesz nevemet halhatatlanná tenni”¹¹⁷ – Kazinczy, a ma rendelkezésre álló dokumentumok szerint, összesen nyolc szonettet írt.

Kazinczy *Berzsenyihez* című episztolája a kritikai kiadás szerint 1809 októberében íródott. Noha 1815-ben jelent csak meg,¹¹⁸ ismertek levelek, amelyekben elküldte a szöveget Berzsenyinek: előbb 1809 októberében, majd átalakítva 1810-ben, s Cserei Farkasnak írt egyik levelében is említést tesz a szövegről 1809 novemberében. Az episztola tartalmazza a részletet: „Amely leány énnékem a legelső / Sonettet íhlé nyelvünkön”, másik változat szerint *Sonettót*.¹¹⁹ Ez a szöveg tudósít tehát az első magyar nyelvű szonetról, amelyet Kazinczy magának tulajdonít, ez alapján *Az én boldogítóm* 1809. októberi vagy korábbi kellene, hogy legyen. Berzsenyi *A szonett*hez című, 1809-es verse is ezt „tanúsítja”:

vagyon szükség. Én még jobb német Sonetteket nem ismerek, mint a Bürgeréi. Nem csuda hát, barátom, ha én az itt következőt esztendőök múlva közlöm véled is.” Kazinczy Kis Jánosnak, 1809. április 11, lásd CZEIZEL 1928, 74.

⁷ „Ötödfel esztendeje lesz, hogy megházasodtam. Csaknem annyi idejű az itt menő Sonett”. Kazinczy gr. Dessewffy Józsefnek. 1809. április 12., lásd CZEIZEL 1928, 74.

¹¹³ „Még 1806-ban készült” Kazinczy Döbrenteinek. 1809. június 28., lásd CZEIZEL 1928, 74.

¹¹⁴ CZEIZEL 1928, 74.

¹¹⁵ KAZINCZY 1979/1.

¹¹⁶ KAZINCZY – SZEMERE 1812.

¹¹⁷ Kazinczy Dessewffy Józsefnek, 1809., lásd CZEIZEL 1928, 74.

¹¹⁸ Kazinczy *Berzsenyihez*, lásd Erdélyi Múzeum, 1815, V, 128–132.

¹¹⁹ Két változatban maradt fenn: „<Az a ‘> A’ melly leány <a’ melly nékem> énnékem a legelső / Sonettet íhlé nyelvünkön” és „<Az a’> leány <a’ melly> énnékem a legelső / Sonettót íhlé nyelvünkön”, lásd KAZINCZY 1998, 383.

Cypris rózsalehellete
Nemzett Laura ölen téged, alak Szonett!
Zengvén lelkes ezüstszavad,
Megnyílt a buta kor százados éjjele;
Hellász napja dicsőn derült,
S paeánt ömledezett a Capitolium.

Paeán! újra születesz nekünk
Ott, hol Koosz koszorús húga, az ősz Tokaj
A Bodrogra könyöklík, és
Eos lángjaival keble bujálkodik.
Hallom Dácia halmain,
Hallom zengeni már aeoli lantodat;
Fürtöd mádi aranygerezd
S tündöklő amazon-párta ölelgeti.

Üdvezllek, Helikon Kegye!
Jer, csókold, koszorúzd a te Kazinczydat!
Pólyád szebb örömébe mártsd
Lelkét, cyprusidat húrjaitól kizárd.
Múlass, zengj, enyelegj vele!
Vaucluse s Laura leend - Széphalom s Angyala...

Később azonban megváltozik Berzsenyinek a szonetről (és Kazinczyról) a véleménye, s utóbb már elmarasztalja ezt a formát, mint arra Orosz László¹²⁰ és Kecskés András¹²¹ rámutat. Berzsenyi a „szonettháborúban”, amely a rímes-időmértékes formákat preferáló és azokat elutasító költők között zajlott, „kezdettszabadulni Kazinczy tekintélye alól”,¹²² szembeszállt vele, s 1815 után a szonettet a „leggyermekesebb mesterkéeltségnek” nevezte.¹²³

Berzsenyinek az 1822–23 körüli időszakból fennmaradt *A szonett* című kétsorosa, amely így szól: „Csengőkkel tele van füle, orra, kalapja, bokája, / S melly csuda: a táncost

¹²⁰ OROSZ 2000.

¹²¹ KECSKÉS 1991, 179.

¹²² OROSZ 2000.

¹²³ Uo.

kötélén a pózna vezérli!” – vagyis elmarasztalja a formát, mert az túlzásba viszi a költői eszközök használatát, megrontva ezzel a klasszikus verselést. Mohácsi Ágnes tanulmánya szerint e fragmentum vizuális-akusztikus első sora a morisca (moreszka)-táncra utal, arra az erőteljes, ősrégi eredetű, a 17. században kedvelt férfitáncra, amelyben a mórok befeketített arccal, lábukon csörgőkkel, fejükön sárga-fekete szalagokkal járták táncukat.¹²⁴ Ugyanakkor ez a csengő-csörgő korábban: a Bibliában és a sámánhitben is előfordul, nemcsak a morisca-táncban, lásd erről a következő fejezet A HARANG A KÖLTÉSZETBEN című alfejezetét.¹²⁵ Berzsenyi második sora kibontja az elsőt: arra utal, hogy a csengők nem szabadok, irányítás alatt állnak, vagyis korlátozza őket egy keret, úgy mint a köteltáncost a pózna. A keret Berzsenyi szerint az időmérték, a metrum, szerinte nem helyénvaló, hogy „a poéta is muzsikussá akar lenni.”¹²⁶ A szonettvitában Kazinczy és Berzsenyi igen gyakran zenei és táncművészeti hasonlatokkal érveltek a szonett mellett és ellen, tehát a metrum, rímelés, hangzás döntő érvként szolgálnak a szonett preferálása, illetve elutasítása tekintetében.

Nicolas Boileau, aki szerint Apolló volt a szonett feltalálója,¹²⁷ költészettanában kitért a szonettel kapcsolatban az oktáva és a szextett különállására és a rímelésre is: „két egyelően mért négyes’ nyolcz során / Kétféle rím üsse a’ fület szaporán. [...] csinált külön egy-egy hármazatot.”¹²⁸ Ehhez egészen hasonló modalitású és tartalmú szöveget hozott létre August Wilhelm von Schlegel is, *Das Sonett* című versében a szonett többosztatúságára és rímelésére reflektálva: „Két rímnek mondom: térjen vissza négyszer, / s megosztva szedem egyforma sorokba, hogy kettőt kettő itt s ott is befogva / kettős kórusban zengjen lebegéssel.”¹²⁹ Schlegel 1803-as Petrarca-előadásában fektette le a szonett szabályait, amelynek nyomán – ahogy később nálunk, Kazinczy által – szonettháború alakult ki a német irodalomban a század első évtizedében. A szonettpártoló romantikusok és a klasszikusabb versformák hívei között zajló vita tulajdonképpen a romantika létjogosultsága körül forgott. Schlegel, a Petrarcának tulajdonított szonettfogalomhoz igazodva fektette le a szonett szilárd, tiszta szimmetrikus rendszerének alapköveit, így a német szonett lehető legszigorúbb belső és külső szerkezetét állította elő. Kazinczy önreflexív szonettjében, *A sonett*

¹²⁴ MOHÁCSI Ágnes, „*A nyelv géniusza*” és a tánc, lásd DEBRECZENI – GÖNCZY 2010, 273–282.

¹²⁵ Lásd az értekezés 45–48. oldalán.

¹²⁶ BERZSENYI – KIS 1985, 280.

¹²⁷ SOMLYÓ 1992., 187.

¹²⁸ BOILEAU 1824, 209.

¹²⁹ Az eredetiben: „Zwei Reime heiß’ ich viermal kehren wieder, / Und stelle sie, getheilt, in gleiche Reihen, / Daß hier und dort zwei eingefaßt von zweien / Im Doppelchore schweben auf und nieder.” (Ford. Hajnal Gábor.)

múzájában (ABBA ABBA CDD CEE) nemcsak a szigorú kötöttségeket, hanem Schlegel szonettjének idézett motívumát is átvette:

Mint a Szerelmes járja Tánczosával
Menüetje' keccsel-telleyes lépteit,
S ígézi a Szála' torlott rendeit
Enyelgő vissza s vissza fordultával:

Honom Ausónia' naracsgallyával
Körörlülelve főm' szög fűrtjeit,
Úgy járom én a dal' lejtéseit,
A négyest összefűzve hármásával.

Borág köríti mostan homlokon';
Ott, hol Tokaj nyújt nektárt Istenének,
Víg szárnyakon kél a nem hallott ének.

E szép vidék lön kedves birkokom;
Eggy új Tibull itt megdicsőített engem,
S én őtet és hölgvét örökre zengem.

Kazinczy a menüetthez, mint kecses párostánc lépéseihez hasonlítja a szonettet, amelynek egyes egységeit a hanglejtések fonják össze, tehát sokkal inkább a szonett egységét, mint az egyes kvartináinak és tercináinak különállását tematizálja.

A *szonetthez* (1809) Berzsenyije még dicséri Kazinczyt, ám ehhez már annak költője is időmértékes, de rímtelen költeményformát választ, Kazinczy aztán *Berzsenyihez* című, hosszú episztolájában (szintén 1809) erre úgy reagál, újfent a tánclépésekhez és a zenéhez hasonlítva a lírai metrumokat, hogy a versnek nagyon fontos tényezője az akusztikai tulajdonsága, metrikussága:

[...] Mi teszi verset verssé? „Szózatosság.”
S mi ezt? A hosszú s a rövid tagok
Arányos és kedveltető egyezése.
Vers ami a fülnek, hol tág, hol szoros
Törvény szerint, nyújt bájt, s a holt ígébe
Hizelkedő zengéssel éltet önt;

[...]

Az ének és a vers ellenkezésben

Allottanak mindeddig. [...]

S most a magyar dal már görög kecskékkel

Dicsekszik [...]

Jer, halljad lantom zengzetét. Ne kérdd:

Mindég enyém volt-e? Most már enyém.¹³⁰

A jövevény versformát, a szonettet Kazinczy tehát úgy próbálja megvédeni az ódát és az antik metrumokat preferáló Berzsenyi előtt, hogy a görög verselés átvétele és átalakítása a latin, majd a neolatin és későbbi európai lírában egy természetes adaptáció folyamatába illeszthető: „Egyez, ha szép; mert törvényt ez teszen.” – írja.¹³¹

Bár nem Kazinczy írta az első magyar nyelvű szonettet, ő írta az első magyar szonetről írt szonettet (*A' Sonetto' Múzsája*), illetve az első, a magyar szonett alapjait lefektető tanulmányt (bár e téren Csokonai kísérlete is számon tartható). Tehát hasonló pozíciót töltött be a magyar lírában, mint Bürger és Schlegel a németben: tőlük származnak az első összefoglaló, strukturáló munkák, amelyek kiindulási és viszonyítási alapul szolgáltak a 19– 20. századi poétikák számára.

¹³⁰ Kazinczy versét érdemes volna az akusztikus trópusok és allúziók felől végigelemezni, amelyekben bővelkedik (pl. *fület-varázsló zengzet, dongás, hízeltkedő zengzés, rekedt koboz, cincogás, hangicsálás, fülemüle-csattogás, kongás* stb.). Lásd KAZINCZY 2014, 30–35.

¹³¹ KAZINCZY 2014, 35.

III. A TÖKHARANG. AZ ÖNREFLEXÍV SZONETT SZEREPE ARANY JÁNOSNÁL ÉS KORTÁRSAINÁL

„Arany valódi modernségét csak a 20. század költészete felől érthetjük meg”

Sötér István

„A legelső szonettet én adtam a magyarnak.” – írja Kazinczy. Ez a kijelentése több szempontból cáfolható, az viszont kevésbé kétséges, hogy ő írta az első önreflexív szonettet magyarul, s hogy fellendítette ezt a versszerkezetet, amely később mások mellett Berzsenyi, Vörösmarty vagy Arany János érdeklődését is kivívta, ha csak néhány példa erejéig is. A *Sonett' Múzája*¹³² vagy *Cypris' rózsalehellete*¹³³ – Kazinczy és Berzsenyi önreflexív szonettmegnevezései – Aranynál percnyi rózsafelhőként (*Az ihlet perce*) vagy éppen hangtalan kongatott harangként (*Naturam furcâ expellas...*) íródna újra. Arany mindkét szonettje rizomatikus intertextuális hálóba ágyazódik be, s a költői mesterség tematizálódása miatt ezek ars poétikus szonetteknek is nevezhetők.

ARANY SZONETTJEINEK FILOLÓGIAI ÁTTEKINTÉSE

A szonett a 19. századi magyar lírában számottevő utat járt be, ám a század második felére elcsendesült a szonett-vita, s e forma divatja is csökkenni látszott. Arany Jánosnak két szonettje ismert, mindkettő sokrétű jelentésekkel bír, formai választása átgondoltnak bizonyul. E versek a modern líra felől olvasva könnyebben értelmezhetők, mintha csak a magyar nyelvű szonett múltját és Kazinczyt vagy a közvetlen kortársakat hívnánk segítségül. Igaza van tehát Sötér Istvánnak, aki szerint „Arany valódi modernségét csak a 20. század költészete felől érthetjük meg”.¹³⁴ Sötérrel azonban abban, hogy elveti Arany összehasonlíthatóságát nemcsak a hazai kortársakkal, de Baudelaire-rel is, nem lehet egyetérteni. A modern magyar líra megkésettségének okát többek között abban látja, hogy nálunk Vörösmartyét Petőfi költészete követte, amely olyannyira radikálisan *más* irányt vett, hogy ennek következtében a Baudelaire-féle forradalom utáni csalódottság hangja nem szólalhatott meg a magyar lírában évtizedekig, ráadásul a „Petőfi-hangot” maga Arany is

¹³² KAZINCZY 1998, 51.

¹³³ Berzsenyi verse nem szonett, de ezzel az aposztroféval kezdődik: „Cypris' rózsalehellete / Nemzett Laura' ölen téged alak Sonett!”, lásd BERZSENYI Dániel, *A' Sonetthez*, lásd BERZSENYI 1813, 38.

¹³⁴ SÖTÉR 1974., 14. [Kiemelés: P. A.]

továbbvitte a forradalom után. Petőfi *Arany Jánoshoz* című versében egyébként „a puszták harangjának” nevezi Arany dalát, amely egyszerű és tiszta; „a természet tanított tégedet” – írja.

Arany Jánosnak tehát két szonettjét ismerjük: *Az ihlet percét* (1855) régóta a szonettek között tartják számon, a *Naturam furcâ expellas...* (1877) című darabot azonban csak a 20. század második felétől sorolja a szonettek közé a szakma (egy része).¹³⁵ Arany János mindkét szonettjének különleges intenciójú autobiografikus története van: az első saját nevéen későn jelent meg, a másodikat pedig nem engedte publikálni életében, azt fia, Arany László adta ki, apja halála után. *Az ihlet perce* 1855 januárjában keletkezett, a vers történetéhez hozzátartozik,¹³⁶ hogy először álnéven (Szende Rafael) és más címmel (*Az ideál. Fresco-szonett*) jelent meg, a *Hölgyfutár* című lapban.¹³⁷ Az alcím Heine gúnyos szonettjeire utal: *Fresko-Sonette*. Arany e versét csupán 1867-ben vette fel először saját kötetébe, 1855. január 16-ra keltezett, Tompa Mihálynak írt levelében¹³⁸ viszont már a publikálás előtt tesz róla említést („a sonett, melyet a minap írtam”),¹³⁹ sőt, idézi is versét teljes terjedelmében, ez a változat több ponton eltér a folyóiratban megjelenttől, valamint az 1867-es kiadástól, de a cím és szerzői név változása mellett a többi csere apróbb, stilisztikai és tipográfiai jellegű (persze ettől még valamelyest értelemmódosító) javításnak tekinthető – a név- és címváltoztatás ténye is hosszas értelmezést eredményezhetne, ahogy a vers ars poétikussága szintén. *Az ihlet perce* magába olvasztja többek között a megidézett Kazinczy-szonett (*A sonett' Múzája*) ars poétikáját vagy Kölcsey *A költő* című szonettjének néhány motívumát. Kazinczynak nemcsak tematikáját, de verse formáját és nyelvezetét, stílusát is átveszi Arany szonettje, ám annak irányultságát felülírva, más esztétikai minőséget megadva alaphangként (gúny, ironia, humor) – ahogy a *Vojtina Ars poeticája* is csak utalásszerűen idézi meg Kazinczy rímeit, intertextusként bújtatva azokat.

Arany nem pusztán e versekben emlékezik meg Kazinczyról, hozzá írt hommage-ával (a Kazinczy centenáriuma írt *Kazinczy Ferenc emlékezetére*) kapcsolatban például egy későbbi levelében (1859. nov. 2.) arról panaszkodott Tompa Mihálynak, hogy verse az előadók rossz szavalása miatt megbukott, Tompa ezért ezzel vigasztalta őt (1860. jan. 25.):

¹³⁵ Lásd HANKISS Elemér, *A népdaltól az abszurd drámáig (Az irodalmi mű egy alapvető strukturális mozzanatáról)*, lásd HANKISS 1969, 69., és TARJÁNYI 2014.

¹³⁶ Erről hosszabban lásd TOLNAI 1927.

¹³⁷ SZENDE 1855.

¹³⁸ *Arany János Tompa Mihálynak*, 1855. január 16., lásd ARANY 1982, 523–526.

¹³⁹ Uo., 525.

Hogy a magyar közönség szájaíze megveszett, hogy nem a művészt, hanem a hangzatost, a nagyhangút szerette s szereti mindig, azt én régen mondom – olykor tapasztalom is. Mindenkor azok voltak előtte kedvesebbek, kik Kazinczyként »**kongatnak harangot**« – s ez a dolog természete. Nem lévén fogékonysága az igazi szépség iránt, az nyerte s nyeri meg a nagy többség tetszését, a ki ugyancsak széles szájjal kimondja, a mi a sokaságnak kedves. Legnagyobb költőinket nem a költői, hanem a political gondolat tette népszerűvé előttünk; Petőfit nem a szépségek, hanem a szilaj modor. Egy két kritikus – vagy a lapok folytonos magasztalása is tehet ugyan valakit népszerűvé, de ha művei közt nincs, a mi »**jól kong**« ez a népszerűség olyan ráerőltetett valami; elhiszik, bámulják, de nem olvassák, vagy ha igen, nem értik.¹⁴⁰

Tompa Kazinczyval kapcsolatban kétszer is használja e részletben a *harangkongatás* kifejezést, a kritikai kiadás szerint Csokonai *A' Fársáng Bútsúzó Szavai* című versére utalva, abból idézve.

A *Naturam furcâ expellas...* című szonett, amely maga is a harangkongatást teszi verse központi motívumává, a *Kapcsos könyv* darabja, az Aranyak Gyulai Pál által 1856-ban ajándékozott versírófüzeté, amely leginkább arról ismert, hogy Arany ebbe másolta bele, jegyezte le az *Őszikék*-ciklust – s e kéziratlapok különösen értékesek esztétikailag is, így a füzet több faximile kiadást megért a 20. század során, elektronikus hasonmás kiadása online is elérhető.¹⁴¹ E szonett érdekessége, hogy további kéziratát is őrzi az emlékezet, azt összehasonlítva a *Kapcsos könyv*belivel, kiderül, hogy utóbbi tisztázata, míg az első változaton néhány javítás, áthúzás szerepel, illetve a vers fölött rajz is található egy ágakra akasztott tökről.¹⁴²

Arany János *Kapcsos könyv*éről fia azt írta, hogy 1877-ben „a Margit-szigeten két hó alatt több költeménye készült el, mint – az 1861–63 éveket kivéve – huszonöt év óta együtt

¹⁴⁰ Kiemelés tőlem. [P. A.] Lásd ARANY 2004, 68. Ajkay Alinka felhívta rá a figyelmet, hogy valószínűleg nem konkrét versre, hanem Kazinczynak arra a véleményére utal metaforikusan a 'kongatás', amely a jó hangzást részesíti előnyben. Lásd TARJÁNYI 2014, 420.

¹⁴¹ A könyv az MTA Kézirattárában található (MTAK Kt. K510), lásd Kokas Károly és Tóth Margit elektronikus faximile kiadását (<http://mek.oszk.hu/00500/00596/html/index.html>) (Készült az Akadémiai Kiadó 1962-es hasonmás kiadása alapján). Lásd továbbá EISEMANN György, *Egy kézirat közegváltása: a konvertivitás mint olvasástapasztalat*, lásd EISEMANN 2010, 282–305.

¹⁴² „Az első kézirat fölé oda is rajzolta a gyermekkori emléket: a két ágasra kifeszített tökharangot.” Lásd a Magyar Elektronikus Könyvtár *Őszikék*-oldalán belül itt: <http://mek.oszk.hu/00500/00596/html/ciklus/jegyzet/naturam.htm> és itt: <http://mek.oszk.hu/00500/00596/html/facsimile/index.html>

véve. Kedvvel, kitartással, mondhatni »egy lélekzet alatt« megírt egy egész sorozat lyrai verset, balladát, genret.”¹⁴³ A *Kapcsos* könyvbeli *Őszikék* ciklus legtöbb verse valószínűleg nem e lapokon lett először lejegyzett szavakká, betűkké formálva, ugyanakkor a mai értelmező számára a gyűjtemény – kronológiája és medialitása miatt – együvé tartozása befolyásolja az olvasást, értelmezést. A füzetbe másoltság, a versek egymásutánisága, megkonstruáltsága miatt a munka sorozatnak tekinthető, ugyanakkor e szerialitás mellett nagyon fontos a szövegek kéziratban, egyben és rejtve maradásának szerzői intenciója is. Az önreflexív ciklust összetartja a deprimált hangulat, az idő múlásának érzékelésével járó romlás – a szellemi és testi öregedés – miatti rezignáltság. A lírai én számára nehéz a költőként alkalmatlanná válás gondolatának, érzésének feldolgozása, így e vallomásos lírai darabokban egyszerre jelenik meg a lemondás és elnémulás gesztusa, s egyúttal mindezek iróniája, antielégikus hangneme. Az *Őszikék* cím az őszi kikerics növényre utal,¹⁴⁴ amelynek latin neve valószínűleg a görög Kolkhiszból származik, hatóanyaga a kolhicin, amely elsősorban gyulladáscsökkentő; a növény nagyobb mennyiségben viszont súlyosan mérgező lehet. A monda szerint a kolkhiszi királylány, Médeia a szerelmének, Iaszónnak kikericset (is) tett az aranygyapjú ellopásához apotropaikus célból készített varázskénőcsébe.¹⁴⁵ A kikerics az aranygyapjút őrző, elkábított Prométheusz kígyó véréből sarjadt, vagyis a „kettős szárnyú, sáfrányszínű kikerics levét préselte ki Médeia, melynek gyökere piros, akár a frissen szelt hús, és azóta Prométheusz virágának nevezik.”¹⁴⁶ A mitológia e növénynek fiatalító szerepet is tulajdonít – mindezek, elsősorban a *védelmező, gyógyító, fiatalító* tulajdonság, benne rejlik az *Őszikék* címválasztásában.

A *Kapcsos* könyv ötvenhét *Őszikék*-verse közül a *Naturam furcâ expellas...* az ötödik, datálása szerint egy napon született a *Vásárban* című verssel, s három nappal későbbi a *Tamburás öreg úr*. A ciklus egésze konfessziószerű, önmegszólító, s a megkésettiséget, illetve az élet végéreértséget tematizálja, egyik verse szerint „Függ már szögén a hárfa [...] Ujjam nehéz a húron, / A verset únva írom: / Ez tán utolsó.” (*Dal fogytán*), egy másik ezzel

¹⁴³ ARANY László, *Előszó*, lásd ARANY 1888.

¹⁴⁴ A őszi kikericset (*Colchicum autumnale*) a magyar népnyelv az alábbi névváltozatokban ismeri: „báránka, bikatók(űfű), brindus(virág), csicsiskoma, csókahagyma, ebvirág, gólyavirág, guzsalyülővirág (guzsalyvirág, guzsalyü- lő), kakasmandikó (őszi~), kakasvirág, kankós (kankó, őszi kankó), kígyóhagyma, kökőrcsin (kék kikerics, kikerics, kikericsfű, őszi kék kikerics, őszi kikerics, őszi~), kukucska, kutyadöglesztőfű, őszike (őszibánat, őszivirág), paptök, prűcsökkoma, sáfrány (őszi~), sikkantyűfű (sikkantyú), varjúkikerics, vetővirág, zászpa (fejes~, törpe~), zászpakikerics”, lásd VÖRÖS 2008, 445. Madáchnál, *Férfi és nő* című drámájában *őszkükcse* néven szerepel, lásd MADÁCH 2006, 31.

¹⁴⁵ APOLLODÓROSZ 1977, 23.

¹⁴⁶ GRAVES 2002, 182.

az autoreferenciális gesztussal indul: „Későn keltél, öreg! hova indulsz már ma?” (Az *elkészt*), a tárgyalt szonett előtti vers szerint pedig a lírai én élete már csak „silány gyertya” (Aj-baj!). A ciklusról részletesebben értekezik többek között Voinovich Géza, Kerényi Ferenc, Sötér István, Keresztury Dezső vagy Hász-Fehér Katalin,¹⁴⁷ többen a modern magyar líra alapkövének letételét vélik felfedezni e ciklus darabjaiban; Arany tulajdonképpen a baudelaire-i eszmét, a romlás tanúságtételét és elkerülhetetlenségét írja meg az *Őszikék*ben.

A *Naturam furcā expellas...* című verset Horváth Iván is megemlíti *Magyar ritmus* című tanulmányában, ahol azt Nagy Imre javaslatára „angol típusú elfajult szonett”-nek címkézi jambikus és szonettre emlékeztető volta miatt.¹⁴⁸ A tizennégy soros vers e szakaszolást követte:

Gyermekkoromban felköték
A színben egy nagy tökharangot,
Amely ugyan nem ada hangot,
De máskép vígan működék;
Megvolt a súlya, lódulása,
Kötelét hogy jól visszarántsa
S vele a kis harangozót; – –
Szóval: csinált *commotiót*.

„No, mondám, majd ha nagy leszek,
Valódi harangot veszek
És azt egész nap kongatom
Saját kényemre, szabadon.”

Így kongatom most untalan
E verseket – – bár hangtalan.

(1877. júl. 9.)

¹⁴⁷ Lásd ARANY 1951., ARANY 1978., továbbá KERÉNYI Ferenc, 1993; SÖTÉR István, *A „kapcsos könyv” és az Őszikék*; HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Arany János Őszikéi* = <https://videotorium.hu/hu/recordings/3196/arany-janos-szikei>.

¹⁴⁸ HORVÁTH 2000., 5.

Tarjányi Eszter írt elsőként részletesen a vers szonett mivoltáról, rímképletéről, szillogizmusáról, s arról, hogy a Shakespeare-i szonett hagyományait is felelevenítő darab egyúttal ars poétikus is – ami e korszakban még ritkán jellemző egy olyannyira lírai darabra (*hangzatkára*), mint a szonett, hiszen az „ars poetica nem a lírai, hanem a didaktikusabb episztolai hagyományból nőtt ki, és nem a bensőséges érzelmeivel, nem is a zeneiségével hat, hanem az olvasónak szinte már kiszóló önkinyilvánításban, a logikai-esztétikai érvelés józanságában és meggyőző erejében mutatkozik meg. Nem csoda, hogy a két lehetőség csak nehezen hozható össze egymással.”¹⁴⁹ – írja Tarjányi. Arany János e verse egy metatextus paródiájának palinódiája, mondhatnánk, ha a recepció azon ítéletére támaszkodunk, miszerint e szonett Arany korábbi szonettje állításait vonja vissza, ahogy Németh G. Béla fogalmaz, felszínre kerül „az elhibázott élet, eltévesztett szerep, elmulasztott lét tragikus sejtelme”,¹⁵⁰ s ez a korábbi maga is egy szonetról szóló vers ironikus átírata, paródiája. A tragikum azonban talán nem is annyira sajátja e versnek, hacsak nem éppen abban rejlik, hogy konstruált hagyatékna szánva, olvasó híján *hangtalan* marad, pusztá partitúra, hiszen nincs, aki felolvassa, megszólaltassa.

ARANY JÁNOS ÉS A ZENE

Arany János nemcsak költő, zenekedvelő és amatőr zenész, de zeneszerző is volt,¹⁵¹ Bartalus István adta közre dalait, aki szerint Arany autodidakta módon kezdett zenét tanulni kisújszállási tanársága alatt,¹⁵² másutt arról olvashatunk, hogy debreceni diákévei alatt tanult meg gitározni. A recepció nagyjából megegyezett abban, hogy *A tamburás öreg úr* című versében Arany saját gitárjára utal, amelyet a '70-es évek elején kapott ajándékba, s amelyen hallás után játszott népdalokat, sokakat közülük le is jegyzett,¹⁵³ és saját maga is komponált huszonhat melódiát.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Lásd TARJÁNYI 2014, 412. és a hivatkozott Fábri-vers: MÓZES 1997, 274.

¹⁵⁰ Németh G. Béla, idézi Bengi László: BENGI László, *Arany János* Naturam furca expellas... című versének szemiotikai közelítésű értelmezése, lásd BALÁZS 1999, 95–102.

¹⁵¹ LAKATOS 1919/1–2., 40–43.

¹⁵² BARTALUS 1884.

¹⁵³ A Rákóczi kesergőjét például az ő és Kodály gyűjtéséből ismerjük.

¹⁵⁴ Bartalus István a költő halála után jelentette meg a fennmaradt 19 dallamot, lásd BARTALUS 1884., Kodály Zoltán pedig az 50-es évek elején Arany népdalgyűjtését tette közzé benne a költő saját szerzésű dallamaival, lásd KODÁLY – GYULAI 1952.

A költészetnek, amely a kezdetektől összefonódik a zenével, legrégebbi toposzai a hanghoz, hangszerhez kötődők közül a lyra/lant (*Letésem a lantot*),¹⁵⁵ a hárfa („Függ már szögén a hárfa; – / Kapcsos könyvem bezárva” – *Dal fogytán*),¹⁵⁶ a hegedű (*A hegedű szárazfája...*),¹⁵⁷ a gitár/tambura (*Tamburás öregúr*)¹⁵⁸ illetve a csalogány/fülemüle (*A fülemile*)¹⁵⁹ vagy a tücsök („– Mint tücsöké nyáron – / Vész is ki dalod.” – *Mindvégig*; „Mint tücsöké pusztán, gyenge szavam zümmög:” – *Buda halála*)¹⁶⁰ mellett a harang. E természeti vagy mesterséges testek közös tulajdonsága a hangadásra képesség, azaz külső segítséggel vagy anélkül történő *megszólalás*, bár dallam eljátszására nem mind képes. El kell tehát különítenünk egymástól a dallamjátszásra, a hangadásra és a zörejre képes hangtesteket.

A HARANG A KÖLTÉSZETBEN

A harang motívumnak a magyar lírában évszázadokra kiterjedő előzményei vannak, mint a lélek kongó metaforája már Balassitól ismert: „Ím, az nagy szerelem miatt búsult lelkem / már szinte haranggá lett, / Kit szerelem bennem félen vér ellenem, / rám támadván amellet, / Azért kong jajszóval, zúg fohászkodással / szegény, nyugalma helyett.” (*Ötödik, kiben az Célia szerelméért való gyötrelméről szól, hasonlítván az szerelmet hol malomhoz s hol haranghoz*). A magyar „harang-verseknek” a 19. század második felére hagyománya van, s a világirodalomból is megemlíthető néhány ismert példa, ilyen Schiller *Ének a harangról*

¹⁵⁵ A görög mítosz szerint az első lírát Hermész készítette egy teknőspáncélból, majd Apollónak ajándékozta, akinek az attribútumaként tartjuk számon. Lásd FÖLDY 1935.

¹⁵⁶ „A sumer költeményeket hárfakísérettel adták elő (*Ningirszu isten házának építési éneke, hárfára*). [...] A *Kalevalában* a költészet, a zene hatalmát jelzi Vejnemöjnen varázserejű hangszere: „Hangicsálni kezde gyöngyen / Csukaszálkás zengő lán, / Halcsontbeli ékes hárfán” (41. ének). • A keresztény hagyományban a lanttal együtt a középkori istentiszteletek kísérő hangszere.”, lásd PÁL – ÚJVÁRI 2005. (A továbbiakban csak a címszavakra hivatkozom.)

¹⁵⁷ „Apollón lantját helyettesítve költészet-jelkép is lehet (Raffaello: *A Parnasszus*, 1510–1511, Vatikán, a Segnatura terme) [...] Vörösmarty Mihály *A vén cigány* c. versében önmagát azonosítja a hegedűlő cigánnyal, hangszere pedig a költészet. Juhász Gyula saját költészetének szimbólumaként említi *Epilogus* c. versében: „Elhantolt álmaim zokognak / A horpadt öblű hegedűn.”, lásd PÁL – ÚJVÁRI 2005.

¹⁵⁸ A tamburát (hosszúnyakú lant, pengetős hangszer), amely nálunk a XIX. század második felében terjedt el, az Alföldön citerának vagy tökciturának, Kecskeméten nótafának hívták. Régebben verővel (más néven picegető), újabban pengetővel szólaltatják meg (Dalmáciában vonóval), lásd ORTUTAY 1982, 173.

¹⁵⁹ „Dalának szépségéről híres énekesmadár, ezért a költészet szimbóluma. [...] Keats *Óda egy csalogányhoz* c. versében a költő halandóságával szemben a költészet örökkévalóságát fejezi ki: »Te nem halálra lettél és irigy / idő rád nem tipor.« Weöres Sándornál a törekény szépség, a mulandóság képe: »Mikor legjobban szeretsz, bucsut intek. / Száraz levél közé hullok, / ki mindig daloltam« (*Fülemüle*).” Lásd PÁL – ÚJVÁRI 2005.

¹⁶⁰ „Hangos ciripelése, »zenéje« révén az antikvitásban a költészet jelképévé vált, pl. Meleagrosz *A tücsökhöz* c. versében „önmaga húrján pengő lant” [...] Babits *Az őszi tücsökhöz* c. versében »A te zenéd a csöndnek része immár / és mint a szférák, titkon muzsikál.« Szabó Lőrinc *Tücsökműve* c. lírai önéletrajzában szintén a költészet jelképe.” Lásd PÁL – ÚJVÁRI 2005.

(1799) című, talán leghíresebb verse, vagy az erre hommage-ul született *Epilógus Schiller Harangjához* (1815) című Goethe-vers, Edgar Allan Poe *A harangok* című verse (1827–47?), amely hangutánzással operál, vagy Baudelaire magyarul *A repedt harang* címmel ismert verse (1851-ből). 1846-os a *Költői ábránd volt, mit eddig érzék...* című Petőfi-vers („félrevert harang lázas szívem”), s 1860-as Vajda János *Mit kongnak, búgnak a harangok?...* című elbeszélő költeménye – ezekben antropomorfizált harangok szólalnak meg. A harang Baudelaire és a további versek nyomán, többek között Arany hatására, a 20. századi lírában is gyakori motívum, ilyen Ady Endre *Rázd meg a szívedet* című verse mellett (ami 1911-es, s így zárul: „Sikoltson végsőt a bomlott harang”), Dsida Jenő *Te harangozol*, Áprily Lajos *Tavaszdodik I.* vagy Nagy László *Jönnek a harangok értem* című verse. A harang vagy a hang/hangtalanság¹⁶¹ több József Attila-versben is megjelenik: „Bennem a mult hull, mint a kő / az úrön által hangtalan. [...] Fáj a szívem, a szó kihül. / De hát kinek is szólanék – –” (*Reménytelenül. II: Vas-színű égboltban...*, 1933), de a *Klárisokban* a lányok ringó „szoknyás lába” is olyan, mint a „harangnyelvek ingása”, s a *Téli éjszaka* is értelmezhető a hang-harang-elnémulás hármásában: „A kék, vas éjszakát hozza hömpölyögve / lassúdad harangkondulás. / És mintha a szív örökről-örökre / állna s valami más, / talán a táj lüktetne, nem az elmulás. / Mintha a téli éj, a téli ég, a téli érc / volna harang / s nyelve a föld, a kovácsolt föld, a lengő nehéz. / S a szív a hang.” A külső hang belsővé interiorizálódik, majd ismét külső nézőpontra vált, ahonnan absztrakt képektől jutunk vissza a belül kongó, ritmikusan ismétlődő ütemhez: „a szív a hang.” A haragnak fontos tulajdonsága a periodicitása, iterabilitása, s mint a szívnek a köznyelvben: (szív)hangja, (szív)zöreje van. Mégis, a harang annyival több a zörejt keltő testeknél, hogy idiofon hangszerként (rugalmas merev teste által) nemcsak rezeg, hanem hosszabb zengési időt is produkál egy adott hangmagasságon (előre *hangolt*) – egymagában ugyan csak hangjelzésre képes, dallamjátszásra nem, de a hangsorra előre hangolt harangok sorozata (harangkórus) dallammá is összeállhat, ritmushangszerszerű használat során. Kassák verse azért különleges e szempontból, mert abban a harangok a hang dallamának alkotóelemei: „Hangomban fekete harangok hintáznak.” (*Az ámokfutó*).

A legtöbb vers az alkotás, a költészet párhuzamaként használja a harang-toposzt, ami így a művészet metaforikus megjelöléseként is érthető, ilyen Ady Endre Baudelaire-átírata

¹⁶¹ Egy Arany korabeli etimológiai cikk szerint a *harang* szó a hangutánzó **har* töből származik, ahogy a *haris*, *harkály*, *harang*, *hars*, *harsog*, *harsány* szavak is, lásd Magyar Akadémiai Értesítő, 1859/8.

(a *Három Baudelaire*-szonett címen megjelent versek másodika, a *Bűvös, szép őszi ég*),¹⁶² amely a vén harang csengéséről szól, egy másik változatában Babits fordításában (*A repedt harang*) ekképp: „Boldog a harang, mely vénhedten is cseng / S ifjú torokkal küldi messze tájra / Hívó, szent dalát mindig bátran, frissen”. A *Bűvös, szép őszi ég* hatására született meg Szép Ernő *A harangozó* című, első szonettje (1908), amelyben a harangozónak messzire „[z]engnek, dalolnak a harangjai”, ő „az istennek muzsikál föl”, mégis elvágódik abból a közösségből, amelynek része, mert az nem érti meg, kirekeszti őt. Talán Baudelaire verse is inspirálta Arany Jánost saját szonettje megírásakor – Baudelaire-re a recepció röviden ugyan, de gyakran utal, mint olyan szerzőre, aki Goethe vagy Byron mellett nagy hatást gyakorolt Arany utolsó éveinek termésére. A *Naturam furcâ expellas...* egyik előzményének nevezhető Baudelaire *La cloche fêlée* című szonettje, ezt már Hankiss Elemér is említi, de a kapcsolatot nem fejt ki. Hogy Baudelaire már ekkor jelent volt a magyar köz- és irodalmi tudatban, az könnyen bizonyítható néhány folyóirat szemlélésével: a Fővárosi Lapok 1869-től többször említi Baudelaire nevét, ahogy a '70-es évek elejétől például a Budapesti Szemle is, noha nem túl pozitívan,¹⁶³ a hetvenes évek végén már lexikon-szócikké is válik (Magyar Lexikon).¹⁶⁴ Baudelaire *A Romlás virágai* százhuszonnégy versének csaknem a fele, ötvenöt szonett, egy olyan lírai korszak után, amelyben a szonett nem volt népszerű. Somlyó György úgy fogalmaz, Baudelaire újra divatba hozza a verstípust, szonettje: „felgyorsítja az időt könnyed nyolc szótagos tánclépéseivel, amelyek »végén« mintegy bokára csatolt csengőkként a változatosabb abba cdcd efe eef rímlánc csilingel”.¹⁶⁵ A bokára csatolt csengő erős konnotációkkal rendelkezik a hit terén, a bibliai Mózes könyvében a próféta szerint a papi palást alsó peremén arany csengettyűk/harangok kell, hogy lógnak, hogy a pap „a mikor szolgál, hallassék annak csengése, a mikor bemegy a szenthelybe az Úr eleibe, és mikor kijön, hogy meg ne haljon.”¹⁶⁶ A szibériai sámánok is gyakran viselnek öltözésükön

¹⁶² Ady harangjairól részletesen lásd PAPP 2004, 20–25.

¹⁶³ Egy 1873-as tárcában így szerepel Baudelaire: „A klasszikus írók némely kitisztított kiadásában az illetlen helyeket össze szokták gyűjteni egy toldalékban, hogy a kinek az olyan dolgok iránt nagy hajlama van, együtt megtalálja valamennyit, minden terhesebb keresés nélkül. Buchanan röpirata ilyen természetű kis gyűjtemény. Semmi esetre sem ajánljunk a nagy közönségnek olvasás végett. Azt hisszük még Baudelaire is kevésbé ártalmas eredeti alakjában, mintha annak piszkosságai így kiválogatva, rámutatva, aláhuzogatva, s általában Buchanan szégyenlős elméssége által megvilágítva jelennek meg.” Lásd HEGEDÜS 1873, 264.

¹⁶⁴ SOMOGYI 1879, 218.

¹⁶⁵ SOMLYÓ 2001, 662.

¹⁶⁶ 2. Móz. 28. 35.

csengőket a transzcendenssel való kapcsolattartás, vagyis a szellemek hívása miatt,¹⁶⁷ így e képzetekhez csatlakozva a Baudelaire-i csengőknek/harangoknak metafizikai szerepet is tulajdoníthatunk.

A TÖKHARANG ÉS A TÖKCITURA

Anélkül, hogy a vers részletes elemzésére sor kerülne (ezt a recepció nagyjából elvégezte), felvetődik egy új, termékeny értelmezési lehetőség a *tökharang* kapcsán. Ugyanis arra kevésbé történt eddig reflektálás, mért épp tökről lehet szó, a szakirodalom általában annyit fűz hozzá a vershez, hogy Arany „[a]z első kézirat fölé oda is rajzolta a gyermekkori emléket: a két ágásra kifeszített tökharangot”, a kép és vers viszonyát elemző értelmezések viszont nem születtek. A képen található és a versben is említett tökharang miéért a választ először is a vers címe adhatja meg (1), másodsor az etnográfia és a (népi) hangszertan (2), harmadszor pedig a költészet történetiségére, annak kezdeteire való visszautalás (3).

(1) A vers címe egy Horatius episztolából idéz (ugyan a szórendet felcserélve): „Naturam expellas furca tamen usque recurret”, vagyis „A természet, ámbár időre, órára, / Elkergettethetik, megtér nemsokára” – így hangzik a magyar idézet Kis János 1833-as fordításában.¹⁶⁸ A horatiusi eredetű sor a 19. században ismert, és széles körben elterjedt közmondás volt.¹⁶⁹ A verscím szerint a természet mindig visszatér, még ha vasvillával is üzzük el, a „magyarban hasonló: botból nem lesz beretva; kutyából nem lesz szalonna.”¹⁷⁰ – rokonítja ezzel a magyar mondással a századfordulós lexikon.

(2) A *tökharang* mint gyerekjáték nem szerepel a néprajzi gyűjteményekben, csak igen kevés helyen lelhető fel róla némi utalás (akkor is leginkább Arany Jánossal kapcsolatban¹⁷¹ – egy nyelvész például rövid, szómagyarázó cikkében arra hívja fel a

¹⁶⁷ Trócsányi, é. n., 105. A közvetítő és a közösségi szerep a költészetre is igaz, Schlaffer például a szellemekkel való párbeszédet (Geistersprache), a megidézését vagy a közös együttlétet emeli ki a líra céljai és funkciói közül könyve első (*Anrufung*) és nyolcadik (*Gemeinschaft*) fejezetében, lásd SCHLAFFER 2015, 12–28., 104–114.

¹⁶⁸ Horatius: *Epistolae* I., X. 24., Kis János fordítása 1833-ból. (lat.) a. m. a természet visszatér, ha vasvillával üződ is el; Horatius epistoláiból (I. 10, 24) vett idézet; jó magyarul: a botból beretva sohasem lesz.

¹⁶⁹ Lásd a kor folyóirataiban és cikkeiben való megjelenését az Arcanum digitális tudománytára, adatbázisa alapján.

¹⁷⁰ Révai Nagy Lexikona. *Az ismeretek enciklopédiája*, 14. kötet, Mons-Ottó, Révai Testvérek Irodalmi Intézet Részvénytársaság, Budapest, 1916, 292. Ugyanezen közmondások egyikét („a botból beretva sohasem lesz”) hozza magyar példának az egy évtizeddel korábbi Pallas lexikon is, lásd *A Pallas nagy lexikona*, 12. kötet, Magyar-Nemes, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, Budapest, 1896, 1020.

¹⁷¹ Az ÚMTSz is csak Nagyszalontáról közli a tájszót, feltehetően Arany nyomán. A kutatás eddig nem vezetett eredményre, de a további lehetséges források vizsgálatához köszönettel tartozom Paládi-Kovács Attila iránymutatásért.

figyelmet, hogy Arany „nagy kedvvel olvasztja bele költeményeibe a Szalontán ma is kedvelt gyermekjátékokat, melyek valószínűleg neki is kedvelt mulatságai voltak.”),¹⁷² és ezeken a helyeken is magyarázat nélkül, felsorolás-jelleggel.¹⁷³ A tökből viszont sokféle más elnevezésű, kezdetleges, az Arany által lerajzolt tökharang elvének megfelelő idiofon hangszer vagy hangadó játék készült.¹⁷⁴ Egy frikciós dobtípus is hasonló elvek szerint épült fel, ez az 1900-as évek elején használt, *brugónak* vagy *maroninak* nevezett dob, amelynek teste kobak- vagy lopótökből készült, s „amelynek az egyik levágott oldalát nyúlőr membránnal fedték és a másik levágott oldalát nyitva hagyták.”¹⁷⁵ A *tökharang* legfeljebb az utóbbiakhoz, az idiofon hangszerekhez hasonló konstrukció lehet: a kép alapján egy hosszúkás formájú tökből készült, amely száraz, megkeményedett állapotában talán képes lehetett rezgő-reszelő hangot adni, dallamjátszásra azonban biztosan nem volt alkalmas. A (fém)harang megszólaltatásával csupán látszólag egyezik a felkötött tök kinesztetikus működése: ugyanúgy lengőmozgást produkál, az ismétlődő kilengés által ez esetben azonban nem ütődik össze két, hangot adó test, legfeljebb „reszel” (a beleszúrt bot mozgatásával), illetve rezonál a levegővel. Míg ez csak valamiféle zajt, zörejt képezhet, a fémharang esetén fontos a *hangoltság*, ami előre megtörténik, ott a palást megvastagított peremével, az ütőgyűrűvel ütközik a harangnyelv, akár kötéllel, akár anélkül történik a harangozás (hangképzés). Az Arany rajzán látható, két ágra felkötött hangtest valószínűleg nem is üreges (hiszen „[m]egvolt a súlya, lódulása”), kilengéséről egy bot, s arra kötött kötel (s általa még egy médium: egy ember) gondoskodhatott, ez tehát (főként, ha nem szárított, üreges) aligha segítette volna elő hang játszását, legfeljebb, a reszelő-dörzsölő mozgatás következtében, ritmuszörej kiadására (ha kibelezett) vagy néma harangként pusztán

¹⁷² Az idézet folytatása: „(vö. Ö. M. IX. 49., X. 372, 377); így: I. 316. a kotlójáték, II. 413. bakfity, II. 463. kinn a bárány, II. 504. hajlókázás, III. 44. csürcsavarintó, IV. 302. kergetősdí, IV. 360 és X. 389. tilinkócsinálás, IX. 49. harangozás tökharanggal. IX. 345. szűrés; aztán V. 289. és X. 19. Lengyel László, V. 303. és X 20. „kiskacsa fürdik”, X. 372. bodzapuska-készítés, X. 377. aca-hivogatás, X. 388. gólyavers, X. 388. kígyóúzás, X. 389. csókavers, X. 391. pulykabosszantás (s vö. még V. 283., X. 389). Lásd SZENDREY 1917.

¹⁷³ بزلوق *bazlauk*: tök-harang (gyermek-játék), lásd THURY 1903, 228.

¹⁷⁴ Ilyen például az egyszerű felépítésű csörgő, amelynek zenei ritmuskísérete vagy vallási/mágikus szerepe is ismert, a legkezdetlegesebb fajtái különféle tökfélékből (pl. kobaktök) vagy hüvelyesekből készültek, amelyekben hagyták megszáradni a magokat. Népi hangszer a *levélszár sip* vagy *lopótökhduda* is, amely egy ékvájatos furulyatípus, a szárított töknek, esetleg a napraforgónak a szárából, annak belsejét kikaparva, s abba hangképző nyílásokat égetve készült. A *tökmirliton* szintén fűvös hangszer volt, a belsejét kikapart, a végén lemetszett lopótökből készült, amelynek „végére disznóhólyagmembránt illesztenek és az oldalára egy fűvőnyílást metszenek. A fűvőnyíláson befújva a dallamot a membrán rezgésbe jön és a dallamot színezi.”, lásd BRAUER-BENKE 2011, 26–27., 39.

¹⁷⁵ A nyúlőr membránba 40–45 cm hosszú és 1–1,5 cm széles hánccsszalagot kötöttek. A gyantaporral beszórt hánccsszalagot átvezették a hangszertesten és a nyitott oldala felől száraz ujjakkal húzogatva szólaltatták meg.”, lásd Uo., 53.

időmérésre (ha friss, többkilós)¹⁷⁶ volt képes, s az utóbbi a valószínűbb, mert ez a harang „ugyan nem ada hangot”:

Megvolt a súlya, lódulása,
Kötelét hogy jól visszarántsa
S vele a kis harangozót; –
Szóval: csinált *kommóciót*.

Az időmérés fontos funkciója a harangnak, hiszen – ahogy erre Paul de Man rámutatott – a harangzúgás „materiális jele egy olyan eseménynek (az idő múlásának), amelynek fenomenalitásából hiányzik a bizonyosság; mint ahogy egyesek szerint, ha nem volnának regények, akkor az emberek nem tudnák, hogy szerelmesek – harangok és órák hiányában senki sem lehetne bizonyos abban, hogy létezik olyasmi, mint az idő, a szó teljes ontológiai értelmében.”¹⁷⁷ Az időt tagoló *kommóció*¹⁷⁸ a szonettszakaszok mozgását követve performatívumként is megképződik, hiszen e szóval válik el egymástól (s ezt nyomatékosítja a tipográfia, az aláhúzás/kurvizálás is) az első nyolc és a másik hat sor, vagyis a petrarcai szonettben az oktáva és a szextett. E vers második felében azonban inkább a Shakespeare-i forma érvényesül, vagyis a három kvartinából és egy kétsoros szakaszból álló zárlat. A 4+2 sorra bomló második rész erőteljes gondolati váltása, csattanószerű zárata miatt joggal nevezhető kódának vagy couplet-nak, a vers azonban sem a petrarcai, sem a Shakespeare-i szonett rímképletével (ABBACCDD EEFF GG), szakaszosztásával nem egyezik meg teljesen (8+4+2). Ám ez nem zárja ki az, hogy szonettnek legyen nevezhető, hiszen annak szabályai sem Petrarcanál vagy Danténél, sem a 19. század második felétől nem ennyire szigorúak, inkább a köztes időszakban voltak dekriptívek a szabályok: a klasszicista-esszencialista poétikákban.

(3) A tökből – s itt függ össze az 1–3. pont – készítettek *tökciturát*, azaz *tamburát* is. E tény visszavezet a *Tamburás öreg úrból* ismert pengetős hangszerhez, amelyet leginkább fából, de olykor más természetes anyagból (tök, kókuszdió stb.) formáltak meg. A 19. század

¹⁷⁶ Az ingaszerű mozgás a harangéhoz hasonló (amely egy mechanikai lengőrendszer, kettős inga), de kötött (függőleges tengelyen egy irányba tud csak mozdulni a merev töktest, nem tudja szögsebességét változtatni és elliptikus ívet leírni), néma kilengés, az időmérő metronóm is ilyen ingaelven működik.

¹⁷⁷ Paul de MAN, *Hypogramma és inskripció*, lásd DE MAN 2002, 427.

¹⁷⁸ A *kommóció* jelentése ’mozgás (testmozgás)’, ’változás (kedélyalkulás, ingadozás)’, ’séta’, orvosi szakszóként ’(agy)rázkódás’. Arany János kedvelt szava. Ezt a szót Voinovich a kritikai kiadásban átjavította a fonetikus párjára, de mint a kéziratokban látható, eredetileg *commotio* szerepel.

második felében *(tök)citurának* / *tökcitorának* nevezett hangszer felépítésében igen hasonlít az egykori *lyrához* vagy *kitharához*, amely szintén pengetős, húros hangszer volt. Az ögörögben *κίθαρα*-nak, latinul *citharának* nevezett heptatonikus pengetős hangszer az ókori görög lírák családjának tagja. Általában fából készült, leggyakrabban hét húrja volt, melyek egy dobozszerű hangszertestből indultak ki, és két szarvszerű nyúlványon található keresztrúdhoz csatlakoztak. A hangszertudomány minden hasonló felépítésű hangszert *dobozlíraként* azonosít, a magyar nyelv *citera* és *gitár* szavai is valószínűleg a *cithara* szóból erednek, még ha e hangszerek nem is közeli rokonai az ókori héthúrosnak. A 16–17. századi nyelvi adatokban keverednek a *cithara*, *hegedű* és *citara* kifejezések, s a 18. század elején Magyarországon már biztosan elterjedt *citerát* a Dél-Alföldön *tamburának*, illetve a *tamburát* *(tök)citerának* is nevezték.¹⁷⁹ A *tambura* egészen a múlt század közepéig a *citera* általános elnevezése volt ezen a tájegységen, ezért a két hangszer említései nem differenciálhatók egyértelműen a leírásokban:

Először a *Scheitholt* vagy a *Kratzzither* jelenhetett meg valamikor a 17. század vége és 18. század eleje folyamán. A vályú *citera* formájú hangszertípust a török által elterjesztett lant típusú hangszerhez hasonlóan *tamburának* nevezték el. A *tambura* mint *citera* és a *(tök)citora*, mint *tambura* elnevezések még az 1950-es években is használatban voltak, ezért valószínűsíthető, hogy sokáig szinonimaként éltek egymás mellett. [...] A *citerák* időrendben második magyarországi megjelenése a 19. század elejére vagy a közepére datálható. A néprajzi gyűjtemények hangszereinek vizsgálatából megállapítható, hogy a diatonikus hangsorú salzburgi vagy hasas *citerák* legkésőbb az 1870-es években már a Dunántúlon és az Alföldön is elterjedtek.¹⁸⁰

A *(tök)citera* tehát a 1800-as századforduló táján jelent meg magyar nyelvterületen, a *tamburának* viszont már két évszázaddal korábbi írásbeli nyomai is fellelhetők Magyarországon törökök által megszállt településein, valószínűleg oszmán török hatásra került át a magyar kultúrába.¹⁸¹ A *tamburát* régebben verővel is használták, ennek nyomai a

¹⁷⁹ BORSI 1998, 142.

¹⁸⁰ BRAUER-BENKE 2011, 251., 252.

¹⁸¹ Szeged környékéről egy a népnyelvben *tökhgedű* néven ismert háromhúros hangszer is származik, amelynek másik neve: *lirica*, amely a görög *lyrán* a Mediterrániumban elterjedt hatását hordozza magában, a *hegedű* előzményének tekinthető húros-vonós fidulák között tartható számon. Picken Laurencea Dél-Törökországban, a Taurusz (Toros) hegységben felfedezett egy kabaktökből készített rövidnyakú fidulát, „a helyi *hegit*, *egit* terminussal kapcsolatban felveti a magyar *hegedű* szóval való rokonság lehetőségét.”, lásd továbbá BRAUER-BENKE 2011, 297., 300.

Tamburás öreg úr című, a kelezés szerint a tárgyalt szonett után három nappal született versben is fellelhetők (lásd: „amit ő ver”, „rozzant, kopogó eszköz”).

Arany egy másik versében, a *Vojtina levelei öccséhez* című darab *II. levelének* első, tizennégy soros versszakában sokféle hangadásra képes, az ember közvetlen közelében fellelhető vagy hamar elkészíthető hangszert és gyerekjátékot sorol, felismerhető benne a többféle duda (*tökszár, csimpolya, бүрөк, hagymabördő*) és fűvós (a *tollsíp* valószínűleg egy lúdtollsípval megszólaltatható népi klarinét), húros (*cirok-hegedű* vagy *csutkamuzsika*), illetve idiofon (*doromb*) hangszer:

Előre lantok...! vagy, mi a guta:
Lant nem igen van... tollsíp és duda,
Előre tökszár, csimpolya, doromb,
Madárkelepce és repedt kolomp!
Fel hagymabördő, fűzfasíp, бүрөк,
Lyukas kulcs, mely süvít, kanásztülök,
Cirok-hegedű és hasadt fazék;
Hadd zengjen a föld és zengjen az ég!
Mert a hazának épen ily zene
Most éltető, fenntartó eleme;
Minden szemét vers egy-egy drága kincs,
Megél, ha ebben semmi szűke nincs;
Sovány ugarnak trágya kell, de sok:
Munkára, tollak, kalamárisok!

A *Vojtina levelei öccséhez* második részében tehát a hangadásra buzdítás érhető tetten, a lírai én ironikus gesztussal szólítja fel az eszköztelen költőket, epigonokat és fűzfapoétákat (ám önmegszólító gesztussal saját magát is!) az írásra, mert *igazi* költő, „Lant nem igen van”, a hazának viszont szüksége van a dalnokokra: „Sovány ugarnak trágya kell, de sok”. A líra én tisztában van vele, hogy minden felsorolt hangszer vagy játék pusztán gyenge utánzat, az isteni eredetű lanttal ellentétben csak pótléku szolgáltató emberi konstrukció, de mégiscsak *hangszer*, amelynek megszólalni képes hangteste van, a vers erre építi iróniáját. A (szavak) hallás(a) – Gadamer szerint – az ember vizuális és akusztikai érzékelésének összjátékában kitüntetett, szerinte az irodalom tárgya a nyelv (nem az írás), minden olvasott értelmet

„hallunk” is.¹⁸² Ugyanakkor ehhez nem feltétlenül szükségeltetik a felolvasás, pusztán a belső hallásunkra van szükségünk, a vers talán néma olvasás során mélyebbre is képes hatolni bennünk, s a látvány elénk táruló optikai ingerként segíti a befogadást. – véli Valéry.¹⁸³

A LYRA ÉS A SZONETT

A teknőspáncélból készített húros *lyra*¹⁸⁴ többféle változata létrejött az ókorban (forminx, barbiton, kithara stb.). A görög *lírák* (a mítosz szerint Hermész óta, valószínűleg egyébként a műkénéi korszaktól) többnyire héthúrúak voltak, ami megfelelt a hangrendszer két tetrachord összefűzésével történő előállításának. Ez esetben a középső húr a két tetrachord közös hangja, a teljes hangrendszer ambitusa mai terminológia szerint egy kisszeptim, vagyis hét hangköz, egy egészhang híján egy oktáv.¹⁸⁵ (A hét húrtól való eltérés, mitikus szerepe miatt, szentségtörésnek bizonyult.) Ugyan nem minden hangsor hétfokú és nem minden lyra héthúrú, mégis, a húros hangszerekkel és a költészet keletkezéséhez visszaütéssel összeköthető az önreflexív líra, s kifejezetten a tizennégysoros szonett.

Arany kortársa, az amerikai James Russell Lowell költő *The Finding of the Lyre*¹⁸⁶ című versében a *lyra* keletkezéséről ír, arról, hogyan keletkezik az emberi invenció által a természetes, állati testből (teknőspáncél) hangszer – azt a történetet dolgozza fel, amely szerint a partra sodródott páncél a tengerparton hevert, míg a csecsemő Hermész (Mercurius) isten meg nem találta azt, majd később, kialakítva belőle a hangszert,¹⁸⁷ azt Apollónak

¹⁸² Hans-Georg GADAMER, *Hören – Sehen – Lesen*, lásd GADAMER 1999, 271–274.

¹⁸³ VALÉRY 1987, 533.

¹⁸⁴ Az ókori lyra (λύρα) is húros hangszer volt, a hangfogót egy teknősbéka páncélja vagy azzal kirakott fategnő alkotta, ebbe ékeltek két botot, később a vadkecskének szarvait (kerata), melyeket egy haránt íga (zügon) kötött össze egymással (l. az ábrákat). Hol az ujjakkal pengették, hol verővel (plektron). A középkorban a legkedveltebb hangszerek egyike lett, később a hárfá, a gitár és a vonóshangszerek miatt visszaszorult. Az évszázadok folyamán különféle fajtái és nevei alakultak ki, mint a lyra di gamba, lyra rustica, lyra tedesca, lyra guitarre (ezt a 18. századi, Franciaországban feltalált hangszert ujjakkal pengették, 6–7 húrja volt, módosításából keletkezett a mai gitár. – lásd *Pallas Nagy Lexikona* = <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/065/pc006508.html> (1893 és 1897 között 16 kötetben.)

¹⁸⁵ A (Pseudo-)Arisztotelészi *Problémák* egy passzusa azt sugallja, hogy Terpandrosz a régi líra hét húrjának hangterjedelmét a *néte* hang hozzáadásával egy oktávra bővítette, de annak érdekében, hogy a húrok száma továbbra is hét maradjon, felülről a harmadik hangot (*tritét*) kiiktatta a hangkészletből.

¹⁸⁶ RUSSELL LOWELL 1868.

¹⁸⁷ A mitológiában *pszükhogósznak* (’lélekvezető’) is nevezett, Arkádiában született Hermész nemcsak az akusztikus, hanem a vizuális invenció által is köthető a költészethez, ugyanis nemcsak a héthúrú lantot hozta létre, hanem a betűvetést is feltalálta a mítosz szerint. Mindezek alapján az isteni és emberi szféra közti közvetítőként, titkos tanok tudójaként, a beszéd és az írás oltalmazó isteneként tekintetünk rá. Nevéből ered a *hermetika* és *hermeneutika* fogalma. A *mercurius* (higany) – a világ Paracelsus által leírt három eleméből (só,

ajándékozta,¹⁸⁸ aki pedig fiának, Orpheusznak adta. A versszak, amelyben a teknőspáncél üresen hever – épp úgy, mint a legújabb *sonett* –, amíg meg nem érkezik Mercurius, és létre nem hoz belőle egy hangadásra képes testet, így szól:

So there it lay, through wet and dry,
As empty as the last new sonnet,
Till by and by came Mercury,
And, having mused upon it,
“Why, here,” cried he, “the thing of things
In shape, material, and dimension!
Give it but strings, and, lo, it sings,
A wonderful invention!”

A szonettben gyakran megszólaló költő tehát itt a versforma alakjára hívja fel a figyelmet, amelyből arra következtethetünk, hogy addig ez a forma éppúgy váz, mint a teknős páncélja, kongó, üres *morphé*, amíg meg nem telik tartalommal, vagyis szöveggel: „Give it but strings, and, lo, it sings” (azaz ’Adj neki szöveget, és íme, énekelni fog’), ekkortól válik tehát hangzóvá, lyrává. Talán nem véletlen, hogy Russell Lowell épp a szonettet emeli be példának versébe, Somlyó György megemlíti, hogy „a szonett tizennégy sorának kialakulásában az apollói lant, a *lúra* hét húrjának is szerepe lehet, illetve, hogy az antik líra hangszerének és fogantatásának e mitikus száma és emblémája ugyanabból a titkos aszimmetrikus összhangigényből származhat.”¹⁸⁹ Analógiaként kitér arra is, hogy Amphión lantszavára épültek fel Théba hétkapujú falai, és hogy a Bibliában is jelentőségteljes a hetes, illetve a tizennégyes szám¹⁹⁰ – bár a szonett hetes szám felőli értelmezése nem eléggé

kén, higany = test, szellem, lélek) a legfontosabb – Mercurius nevéből ered, az alkimistáknál Merkúr bolygóhoz társított fém, „szilárd víz”, mely egyesíti a szilárdat a folyékonnyal, alkimista jele tartalmazza három alapszimbólumot: félhold, kör, kereszt: ☿. Lásd PÁL – ÚJVÁRI 2005.

¹⁸⁸ John Curtis Franklin felhívja a figyelmet egy anomáliára: Apollónnak már rendelkeznie kellett lírával, *kitharisszal*, amikor Hermésszel találkozott. Ha ez így van, Hermész nem az általános értelemben vett lírát találta fel, csak annak teknőspáncél-testű változatát. A mai hangszertudomány sem tekinti a khelüsz-lírát a lírák kezdetleges őseinek, hanem csak egy későbbi változatának. Lásd CURTIS FRANKLIN 2003, 295–307.

¹⁸⁹ SOMLYÓ 1992.

¹⁹⁰ A Teremtés könyvében hetednapra következik be az özönvíz, ami előtt Noénak azt a parancsot adja Isten, hogy minden állatból hetet-hetet vigyen magával, s hét nap múlva nyugszik meg a tenger, a felderítőként küldött galamb visszatérte után pedig újabb hét napot vár Noé. Másutt, a nemzetségek leírásánál pedig folyton a tizennégyes számmal találkozunk: „Az összes nemzetség tehát Ábrahámától Dávidig tizennégy nemzetség, és Dávidtól a babilóni fogsággravitelig tizennégy nemzetség, és a babilóni fogsággraviteltől Krisztusig tizennégy nemzetség.”, lásd *Biblia*, ford. KÁROLI Gáspár, Mt. 1. 17. = <http://mek.oszk.hu/00100/00161/html/>

megalapozott, esetleges. A szonett aranymetszéséről (sectio aurea) és a számokkal kapcsolatos hagyományáról Walter Bähr,¹⁹¹ később Walter Mönch¹⁹² vagy Erika Greber¹⁹³ írt. Azt már az előbbi két szerző is megjegyzi, hogy a szonett az aranymetszés, vagyis geometriai megfontolások alapján alakította ki szerkezetét, Greber pedig folytatja a hetes számhoz kötődő – egy verselemzés során kimutatott – kulturális konnotációk sorát, mozgásba hozva a bibliai teremtetéstörténeten túl a hétosztatú szívárványt, a hét dombot (Róma) vagy az asztronómiai motivációt is,¹⁹⁴ azonban ezt nem teszi univerzálisan a szonett jellemzőjévé.

Arany tárgyalt szonettjében, mint általában is, inkább a versvégi csattanószerű zárlat domborodik ki, különül el a szöveg többi részétől, illetve jelentőséget az elhallgatást felerősítő, egyre csökkenő sorszámú versegységekre (de nem versszakokra) osztás nyer. Ez a vers Eisemann György szerint azzal tűnik ki, hogy „a nyelv anyagát és a fantáziát programosan is elkülöníti mint az instrumentum és a zene, az eszköz és a hangzás kettőséget. [...] a hangzást [...] az emlékezetével fenntartott képzelőerő immaterialitásához köti.”¹⁹⁵ Ugyanis a lírai én mindezt „nem mintha kihozná / Kopogójából – csak képzele hozzá”. A versben fontos az emlékezet motívuma, ez a *commotio* szó által erősödik fel, amely épp egy az első tömb (oktáva) határán szerepel, annak utolsó szava. A *commotio cerebri* az agyrázkódás orvosi kifejezése is,¹⁹⁶ amely gyakran az agy traumájának következtében emlékezetkieséssel vagy organikus emlékezetzavarral járhat. A vers e ponton erőteljessé teszi, tipográfiai is (idézőjelekkel elkülönített, üres sorokkal határolt négysoros egységben), hogy az epizodikus emlékezet működik, sőt, azt az illúziót kelti, mintha a gyerekkorba visszahelyezkedő lírai én szó szerint emlékezne kimondott (megszólaltatott) gyerekkori vágyára, amely a jövőre irányul. A visszaemlékező lírai én tehát hangot ad gyermek önmagának, az emlékezet működését bemutató középső szakasz a szonizálás által a jelen beszédének részévé válik, s ez grammatikailag is megjelenik, például a *mondám* szó

¹⁹¹ BÄHR 1919–1920, 281–283.

¹⁹² MÖNCH 1955.

¹⁹³ Erika GREBER, *Triskaidekaphobia? Sonettzahlen und Zahlensonette*, lásd ALBRECHT – ESSEN – FRICK 2011, 214–247.

¹⁹⁴ Ezekhez egy szibériai szerzőt, Vjačeslav Kuprijanov *Sonett an die Sieben* című, 1967-es önreflexív szonettjét idézi, de hozzát teszi, hogy a hétosztatúság már például Mallarménál is felmerül: *Sonnet en –yx* című darabjában (1868/1887). Lásd Uo, 220. Mallarmé a szcintilláció csillagászati jelenségéhez és a Nagymedve hét csillagához köti a hetes számot szonettje utolsó sorában: „De scintillations le septuor se fixe.” / „De scintillations sitôt le septuor.” Weöres Sándor fordításában: „Megdermeszti hamar a fénylő septuor.”

¹⁹⁵ EISEMANN 2010, 298.

¹⁹⁶ Köszönet illeti Bartal Máriát, aki erre felhívta a figyelmemet.

igeideje által. A memória temporalitása egybefonódik a kilengést produkáló ingaszerű működéssel: az emlékezet tehát úgy működik, mint egy harang, s a múltba révedéshez, az elfojtott, gyerekkori vágyak visszaidézéséhez nem természetlen talán egy pillanatra felvetni az inga hipnózisban betöltött szuggesztiós szerepét sem.

ZÁRLAT

Arany János verse tiszta jambikusságával, gyakori *ng* hangkapcsolataival (*hang–harang–kong*) maga is hangzó instrumentummá válik (szonifikál), s ritmikusan ismétlődő jellegével éppúgy felidézi a harangszót, mint az említett ősi közösségi hangszer működését. Temporalitása a múlt, a gyerekkori jövőkép¹⁹⁷ és a jelen hármában a vágy megvalósulatlanságát tematizálja, miközben, ezzel ellentétben éppen *itt és most* hozza létre performatív módon a vágyott alkotást – ami megfigyelhető Aranynál a *Letésem a lantot* című versben, s az *Őszikék* többi költeményében is. Tehát az alkotói megszólalás, a versírás akadályozottsága úgy íródik Arany szonettjébe, hogy egyúttal a líra műnemének kialakulását, annak felidézését is magában hordozza, hiszen mégiscsak mozgásba hozza a *belső fül* működését. Az alkotás nehézségét megpengető hang, amely szöveg szintjén a hangzó mű létrehozásának kudarcát jelenti, formája, hangkapcsolatai, motivikája és egyéb utalási révén így beteljesíti a (líra) funkcióját. A természetből létrejövő mesterséges-kulturális konstrukció, egy emberi segítséggel megszólalni képes természetes test által bontakozik ki tehát a *természet – hangszer – lírai én* romantikus egysége. A Schlegel szavaival „halott betűvé” lefokozódó *természet – hang – nyelv* triász¹⁹⁸ őriz valamit az ősi összetartozásból. René Wellek romantikáról szóló munkájában (*History of Criticism*) éppen August Wilhelm Schlegelnél találja meg a zeneiség és a költészet harmóniájának első nyomát: a költészet „az érzelmek zenei kifejezése a nyelvben” – idézi.¹⁹⁹

A *tökharangnak*, mint a gyerekkor szimbólumának ezen értelmezés szerint Arany rajza csak a készülését mutatja meg, azt, ahogy szárad, érik a későbbi célra, vagyis annak lehetőségét, hogy néma (ál)hangtestből hangzó, igazi héthúros hangszerré, *lyrává* váljon. A

¹⁹⁷ A második sor a nyomtatott változatok szerint „egy nagy tökharangot”, a kéziratok alapján azonban az „egy-egy tökharangot” a valószínűbb, az első változaton biztosan ez szerepel, a másodikikon nem egyértelmű, hogy a javítás során az egy vagy a nagy szó írta-e felül előzményét, noha ez értelemmodosító szereppel is bírhat. Az *egy-egy* erősíti a gyakoriságot, a harang által egyébként is megképződő iterációs struktúra sajátosságát.

¹⁹⁸ SCHLEGEL – SCHLEGEL 1980, 74–75.

¹⁹⁹ Wellek ezt a romantika egyik kulcsmozzanatának tartja. Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A magyar irodalmi romantika sajátosságai*, lásd SZEGEDY-MASZÁK 1995, 120.

költői tevékenység leképezője egy instrumentum tehát, a lírai én egy hangot adni képes test által szólal meg, amely test az örök természet része, a natúrához kötődik, mégis egy mesterséges produktumban éled újjá, alapvetően azonban nem változik meg egészen (lásd a vers címét), csupán képes valódi hangszerré válva „szonálni”.²⁰⁰ A *sonett* így tehát, amely kialakulásakor még erősen kötődött a hangszeres kísérethez, önmaga válik egyszerre hangzó és vizuális, rímekkel és belső ritmussal rendelkező, bár papírra írt, mégis akusztikus költeménnyé, *lyrává*, azaz reprezentált hangyi eseménnyé.²⁰¹

²⁰⁰ A latin *sono* (*sonui, aturus*) jelentései – amelyhez vélhetően visszavezethető a *sonett* szógyöke –: 'cseng, dalban dicsőít, hangoztat, hangzik, megcsörren, megénekel, megszólaltat, pattog, sistereg, suhog, szól, visszahangzik, zúg' – tehát mind hangok, mind zajok, zörejek kiadására, illetve dallamokhoz kötődő hangadásra vonatkozik. Ez a *Geräusch, Laut, Ton, Klang* (nem *Stimme*) hanggal azonos, lásd HENTSCHEL 2000.

²⁰¹ CULLER 2015.

IV. A MODERN SZONETTEKBŐL

IV. 1. A „NYUGATOS SZONETT”-RŐL, A SZONETTJÁTÉKOKRÓL ÉS JÓZSEF ATTILA VERSEIRŐL

„Nálunk a »szonett« szóhoz rendszerint a »nyugatos« jelzőt ragasztják hozzá.” – írja Nemes Nagy Ágnes egy esszéjében,²⁰² s azt hozza erre magyarázatul, hogy Kazinczy és Szemere „próbaszériája” után alig akadt néhány példa e versszerkezet magyar lírabeli alkalmazására, tehát:

Maradt minden a Nyugatra. Ezért a mi szonettképzetünk speciális. [...] a nyugatos szonettet nem tartalmi jegyek teszik azzá, ami. Van itt mindenféle anyag, szerelmes vers, kultúrzsánerkép, ars poetica, világnézeti vallomás, öröm és búbánat, – a szonett-képzethez itt semmiféle tartalmi előfeltevés nem járul. A közös stílusjegyek, verselési jegyek viszont kvázi megsűrűsödnek, összébb szorulnak a feszes formában; a nagyon kötött versformákba már maga a nyelv is nyomatékosan beleszól, lehetőségeivel, korlátaival, rímkészletével, mondatfűzésével, és pláne beleszól a kialakított korstílus. A Nyugat-szonett egy fokkal nyugatosabb, mint a Nyugat.

Az ún. *nyugatos szonett*hez eszerint speciális ritmus és nyelvezet, vagyis „nyugatos verselési stílus” köthető. Ennek egy tematikus alapon kikülönülő típusát Kovács Sándor Iván *magyar szonett*nek nevezi, ezek költői az Arany-féle lírát folytatni szándékozó, ódivatú utánzók ellen fellépve, egykori magyar szerzőket és témákat dolgoznak fel új köntösben. Kosztolányi nyolc versből álló, *Magyar szonettek* című ciklusának első szonettje – amelyben „zokogva zengem, hogy magyar vagyok”, írja – a magyarság ázsiai eredettörténetének adaptációját adja, majd a Honfoglalás, Mohács vagy épp Zrínyi és Mátyás király is verstémává válik (hasonló tematika műformája korábban gyakorta az epigramma volt!).²⁰³ Kosztolányi költészetében első verseskötetétől (*Négy fal között*, 1907) jelentős szerepet töltött be a szonett, a *Magyar szonettek*ben tehát történelmi tablókat készített, a *Fasti* szonett-triptychonban az ünnepek (karácsony, húsvét, pünkösd) kerülnek középpontba, s sok más téma megjelenik szonettjeiben Dantétól a szerelemig. A szonett kései költészetéig kedvelt verse, utolsó, *Számadás* (1935) című kötetének is meghatározó formája, amelynek címadója

²⁰² NEMES NAGY Ágnes, *Kisebb szerkezetek*, lásd NEMES NAGY 1992, 53. – A hosszabb idézetet lásd ugyanitt.

²⁰³ A szonett és az epigramma rokonságáról lásd az alábbi oldalakat: 16–18. 27., 31–32., 58., 60., 176.

egy önmegszólító szonettciklus lett. Hasonlóan fontos, ha nem fontosabb szerepet töltött be a szonett Babits vagy Juhász Gyula költészetében, Kovács Sándor Iván szerint

Babits–Kosztolányi–Juhász Gyula triásza (s majd később Illyés Gyula) szembefordul az Arany-epigonok »kongó szavalmányaival«, »eleink tündöklőségét« hosszú ódák és elégiák helyett a »festő, franciás, hérédiás« portré-sonettek karcsú és zárt formában kezdik felmutatni. [...] A főként Zrínyit megidéző úgynevezett »magyar szonettek«: Babits Mihály (*Zrínyi Velencében*), Kosztolányi Dezső (*Zrínyi, a költő*), Juhász Gyula (*Csáktornya*) újszerű vers-kísérleteinek diadalmas meghonosodásáról, illetve olyan tömör, szonett-szerű vállalkozásokról van szó, mint Juhász Gyula és Illyés Gyula *Zrínyi, a költője* vagy Illyés egyik legújabb Zrínyi-parafrázisa, a *Peroráció: záróbeszéd*.²⁰⁴

Juhász Gyula Kosztolányi leleményét követve, s Tóth Béla nem sokkal korábban (1898–1903) megjelent hatkötetes anekdotagyűjteményéből²⁰⁵ inspirálódva írta meg saját magyar szonettjeit: megörökítette Gellért püspök, Géza király vagy Mátyás király alakját.

A *magyar szonett* terminus azonban, más vélekedések szerint, formai kötöttségeket is magában foglal. Babits néhány műve (*Magyar szonett az őszről*, *Magyar szonettek-ciklus*)²⁰⁶ azért nívum, mert a petrarcai hagyományt követő szonettektől eltérő módon, magyaros tizenkettesekben született.²⁰⁷ (A *Magyar szonett az őszről* című versnek a címképletete is különleges: AAAA BBBB CCC DDD.) E verstípus utóéletét jól szemlélteti Kálnoky László *Magyar költő a XVI. században* című verse, amelyet magyaros tizenkettesekben, illetve négyes rímekben írt, s amelyben „[m]intha azt próbálta volna ki, milyen szonettet írt volna Balassi [...] Kálnoky a szonett ütemhangsúlyos verselésében Babits mintáját követte”.²⁰⁸ Babitsnak fontos szerepe volt a szonettnek a(z újra) meghonosításában, egyrészt a fordítások terén – amiről a IV. 3. fejezet tudósít –, másrészt a saját versek írása által, harmadrészt irodalomtudományos munkássága révén. A századforduló idejétől írt és fordított szonetteket. 1907-es kritikájában megjegyzi Juhászáról, hogy ő is használja e versszerkezetet: „festő, franciás, hérédiás szonetteket [ír], s izgatja a Zarathusztra morál-kontrasztja.”²⁰⁹ Két évvel későbbi, folytatásokban megjelent esszéiben

²⁰⁴ KOVÁCS 1981, 211.

²⁰⁵ TÓTH 1898–1903.

²⁰⁶ *Magyar szonettek*. [1.] Régi költők, [Régi magyar költők] [2.] Virágének, lásd CSÉVE ET AL. 1993, 1/161.

²⁰⁷ Részletes elemzését e formának lásd BENGI 1995, 104–108., és KELEVÉZ 2012.

²⁰⁸ ALFÖLDY 2014, 69.

²⁰⁹ BABITS Mihály, *Juhász Gyula verse* [1909], lásd BABITS 1978A.

(*Szagokról, illatokról*) Baudelaire szonettjére hivatkozik, majd szintén 1909-es, Shakespeare-elemzésében is hivatkozik e formára.²¹⁰ A tökéletes vers, a minta Babits számára ekkoriban a két említett szerző művei mellett a Hérédia-szonett, mert abból sem „elvenni, sem hozzátenni egy szót sem lehetne.”²¹¹ A szonett epigrammával való összekapcsolásához is hozzászólt, amikor Vörösmartyról érkezett, epigrammáit és ezüstharangszerű hangját a parnasszista szonettmodorhoz hasonlítja:

A Vörösmarty-féle epigramma eleinte *kép*: Vörösmarty most is a képek költője. De a régi zavaró bőség helyett most egyetlen nyugodt művészettel drágakőbe metszett kis kép van előttünk. A szarkofág domborműve helyett gyűrűbe való kámea. S e történeti és szerelmi médaillonképecskék, melyek a parnasszista szonettírók modorára emlékeztetőleg, nyugodtak és művésziek, mégis mélységesen líraiak. Kámeák vagy kis szobrocskák, csodálatosan kemény, tömör, ünnepi és egészen új magyar nyelv bronzából kimintázva, és végtelen egyéni – és minden disztichon volta mellett is –, ismét teljesen modern zene lángja (nem olvasztó láng-e a zene?) olvasztja ezt a nemes bronzot. Ez a zene nem az a sercegő láng, ami az epigrammok zenéje szokott lenni, s nem hasonlít hangja az ostopattogáshoz; hanem néha távoli ágyúszót hallunk benne, mely a messzeségben mély és fenséges muzsikává tompul, gyakran meghalljuk azt a csodálatos, apró ezüstharangot, melyről Vörösmarty a Hedvig-ben beszél, s melynek csattanása, mint a szűz lány csókja, oly mondhatatlanul kedves és múltó.²¹²

A *nyugatos szonett* korántsem csak a *magyar szonett* (bármelyik fenti értelmében is értjük) jelentette, hanem elsősorban Babits Mihály, Juhász Gyula, Tóth Árpád, Kosztolányi Dezső s a többi nyugatos szonettformában írt, alakilag és tematikailag is sokszínű munkáit. Erre a(z újra)felfedezett hagyományra épül – egyénenként egészen másképp – Áprily Lajos, József Attila, Szabó Lőrinc, Weöres Sándor, Rónay György vagy Faludy György szonettköltészete. Különösen akkor domborodik ki e forma jelentősége, ha ars poétikussá vagy önreflexívvé válik, mint például Babitsnál ekképp: „Ezek hideg szonettek. Mind ügyesség / és szenvtelen, csak virtuozitás. [...] ez nem költészet; de aranyművesség! [...] Minden szonett egy miniatűr oltár [...] Szonett, aranykulcs, zárd el szívemet” (*Szonettek*),²¹³ vagy Tóth Árpádnál így: „Igen, ez csak vers: lim-lom, szép szemét, / Játék, melyet a halk gyermek, a Vágy / Faragsál

²¹⁰ BABITS Mihály, *Shakespeare egyénisége* [1909], lásd BABITS 1978B.

²¹¹ BABITS Mihály, *Petőfi és Arany* [1910], lásd BABITS 1978C.

²¹² BABITS Mihály, *A férfi Vörösmarty* [1911], lásd BABITS 1978D.

²¹³ A teljes verset és mellette Parti Nagy szonettjét, s erről az értekezés elemzését lásd a 228–230. oldalon.

[...] Most ezt faragta: kis szonettet, setét / Szavakból ácsolt bús ébenfa-ágy.” (*Hófehérke*).²¹⁴ Juhász Gyula „zárt gyűrűk”-nek nevezi a szonetteket, amik „rejtve rejtik a szép mérgeket, / Keserveit megölt, megtört szívemnek. // Búcsút veszek ma fájón töletek, / Szonettek, ötvözöttek és kizengők” (*A búcsúzás szonettje*), máskor pedig így reflektál a szonettformára: „Szegény szonetem, akkor született / Mikor egy nagy szerelmem odalett.” (*Úgy szeretem...*) vagy „Szelíd szonettek szende tejüvegén keresztül / Egy új éden kinyíló, távol kertjét lesem” (*A munkásnak*).

A szonett politikai, társadalmi vagy épp poétikai állásfoglalása jellemző e korszakban (is), de különösen a lírai én önvallomása, a vers önreflexivitása kerül előtérbe. Kosztolányi az idegenség, meg nem értettség miatti kint jelzi a *Számadásban*: „aztán mit írsz, ha sorsunk írva van már, / hol tiltakozhatsz és hogy ellene?” (5.), s Babits is hasonló érzést, ám más predesztinációt fogalmaz meg: „csöpp szőlőszemnek születtem, / mely a nagy naptól édesdedve romlott. [...] Rossz végzet tölté fürtömet tömötté, / mert szomszéd szemek szögletes-zömökké / nyomtak, ki szépnek, szabadnak születtem” (*Magamról I. Nel mezzo...*).²¹⁵ Babits ars poétikus szonettjei a költészet alapvető funkciójára, lehetőségeire kérdeznak rá: „Nem tudok kavarogni s nagyra menni / mint a vidám dúshomlokú fiúk: / érzem, hogy festett céljuk pusztá semmi / s a nagy dicsőség álmai hiúk.” (*Festett cél, pusztá semmi*), „nem takart seb kell, inkább festett vérzés! / és jönnek az új lantosok sereggel, sebes szavakkal és hangos sebekkel: / egy sem tudja mit mond, de szóra bátor” (*Arany Jánoshoz*). Ezt, az esztétikai elveinek nem megfelelő, s a művészetet nem kellő alázattal képviselő attitűd iránti ellenszenvet fejezik ki a *Szonettek* e sorai is: „Ki vérigéket, pongyolán szeret, / az versemet ezentul ne olvassa.”²¹⁶

A szonett a Nyugat korszakában (később szintűgy)²¹⁷ versenyek, játékok tárgya is volt. Ennek előzményei évszázadokra nyúlnak vissza: a szonett születése a II. Frigyes udvarában zajlott költői versenyekhez köthető, ennek nyomán alakultak ki a párbeszéd

²¹⁴ Tóth Árpád verse a Nyugat 1912/3. számában jelent meg.

²¹⁵ A szőlőszem-motivikáról lásd DÁVIDHÁZI Péter, „*Most taposnak rajtam*” lásd P. MÜLLER 2016, 11–46.

²¹⁶ A *vérigé* szó Juhász Gyula egy későbbi versében is szerepel: „Bús vérigéket, bánatos varázst, / Mely vérző szívre fejedelmi palást.” Lásd JUHÁSZ Gyula: *Ének Kupa vezéről*, 1925.

²¹⁷ Lásd például Nemes Nagy Ágnes szonett-játékát, a *Szigliget* című vers keletkezési körülményeit: PATAKY Adrienn, *Kötött vagy szabad forma? Nemes Nagy Ágnes és a szonett*, lásd PATAKY 2016, 24., vagy legutóbbról azt a nyilvános, 2017. október 26-i eseményt, amely József Attila emlékére szonett-párbajt hirdetett a Gát utcai emlékhelyen – a zsűri tagjai József Attila-díjas költők voltak (Erdős Virág, Vörös István, Zalán Tibor). A versenyző költők az első fordulóban egymástól kapott, véletlenszerűen kisorsolt sorvégekre írtak szonettet negyven perc alatt, a második fordulóba jutottaknak pedig fél óra alatt kellett szonetteket írniuk az „eszméletlen” hívószóra.

szonettek is, ami a versszerkezet játékosságát erősítette. A 17. század francia költőinek például XIV. Lajost dicsőítő szonetteket kellett írniuk, tizennégy előre megadott rímszó alapján, a versenyen 192 költő vett részt.²¹⁸ A determinált rímek miatt e játéktípus rokon a szekreter játékkal (amelyben többen hoznak létre egy személyleírást, rímjátékot vagy portrét, s saját részük elkészítése után behajtják a papírt, így csak a végén derül ki, hogy a többiek mit írtak, és hogyan áll össze a közös mű), ám kevésbé játszik benne szerepet a véletlenszerűség. A szonettjáték egy legendaszerű, 18. században játszódó történethez is kapcsolódik, amely szerint

[...] párizsi költők rájöttek, hogy barátjuk, *Dulos* előre elkészített rímtáblázatokat használ szonettíráshoz. E „múzsacsalásból” csináltak irodalmi játékot: összejöveteleikben „múzsadíjat” kapott az ily módon megszerkesztett legszebb szonett költője. (Valójában azonban Itáliában a *sonetto di riposta* évszázadokkal előbb hasonlóan előre megadott rímekkel készült, s a francia *précieus-szalonok*ban is már a 17. sz.-ban írtak *sonnet en bouts-rimés*-ket.²¹⁹

A közleketű vélekedés szerint e játékos tradíciót elvenítették fel a nyugatosok, Kosztolányi Dezső, Karinthy Frigyes, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula vagy József Attila, amikor irodalmi kávéházakban játszottak ily módon. Az egyik legismertebb kísérlet: Illyés Gyula *Reggeli ájtatosság* verscíméhez és megadott rímeihez József Attila szonettje 1928-ból. Erről a közös tevékenységről József Jolán és Illyés Gyula is megemlékezett, előbbi szerint József Attila és Illyés egy papírra „rímeket írtak fel, szonettformában, a másoknak kellett a rímekhez megírni a verset. Hogy nehezebb legyen a feladat, címet is adtak a megírandó versnek. Attila és Illyés órákon keresztül írták ezeket a szonetteket”.²²⁰ József Attila egy levelében azt írta testvérének, Jolánnak, hogy „parnasszista szonettet nem nehéz írni, ahhoz nem lírai hév kell, hanem csupán ízlés és gondosság [...] És semmi szimbolizmus! Mindent teljesen racionálisan; és analitikusan meg kell vizsgálni minden szót és minden sort külön-külön.”²²¹ A játék több darabja fennmaradt, s Illyés is felidézte azt csaknem öt évtizeddel később: „Én nagyon meglepve fedeztem fel József Attila összes művei között is, azt hiszem, kettőt ezek közül a játékok közül. Arra pontosan emlékszem, hogy miért ez a kettő menekült meg, mert

²¹⁸ GRÉTSY 2011.

²¹⁹ HOVÁNYI János – KOVÁCS Endre, *Szonettjáték [szócikk]*, lásd SZERDAHELYI 1992, 652.

²²⁰ JÓZSEF 1940, 297–298., vö. JÓZSEF 2005, 261.

²²¹ JÓZSEF Attila levele József Jolánnak, 1926. december 19., lásd JÓZSEF 2006, 141.

amikor így együtt voltunk, bejött a kávéházba József Attilának a nénje, a Jolán, oda leült mellénk, és akkor látta, hogy ezeket csináljuk, azt hiszem, kettőt zsebre tett, vagy a ridiküljébe tett azért, hogy a barátjának megmutassa. Így maradt abból a sokból kettő meg”.²²²

Ahogy az életmű elején, az utolsó néhány évében ismét felerősödött a szonett iránti igény József Attilánál, a két legismertebb példa erre *A kozmosz éneke* (1923), amely a leghíresebb magyar szonettkoszorú és a *Hazám* (1937) című, hét versből álló szonettciklus. Ezeken kívül egy-egy különálló (vagy akként elterjedt) szonett is fontos szerepet tölt be mind a József Attila- mind a modern líra korpuszában, pl. *Modern szonett, Emberek, Gyöngysor, A gondolkodó szonettje*, „Szendergő szonett”. E disszertáció kérdésfelvetése szempontjából termékeny olvasatokra volna lehetőség például a medialitás és immaterialitás („éreztem, bársony nesz inog, / a szellőzködő, lágy melegben / tapsikolnak a jázminok” – *Hazám*, I.), az önreflexivitás („Szonett, te drágakő, te antik / Gyöngysor, Reá akasztlak im” – *Gyöngysor*) vagy a hangzás és az intertextualitás felől („Csak öntudatlan falazunk a gaznak, / kik dölyffel hisszük magunkat igaznak. / A dallam nem változtat szövegén” – *Emberek*).²²³

Érdekes egymással párhuzamba állítani József Attila és Juhász Gyula szonettjeit, s megvizsgálni az ezek által kirajzolódó viszonyukat. Juhász Gyula, „a bánat költője” a század első éveitől kezdve előszeretettel használta e formát, csaknem háromszáz alkalommal,²²⁴ szonettjeinek témája gyakran elvágódás, az élet megszüntetése iránti sóvárgás, mint például az *Öngyilkosok* (1906), *A nagy temető* (1906), a *Meghalni szépen* (1907) vagy *A szépség betege* (1929) című szonettekben.

A tizenhét éves József Attila 1922-ben „Juhász Bátyámnak” vagy „Gyula bátyámnak” postázta *Szeged alatt* című köszöntőszonettjét, majd a következő év januárjában belekezdett *A kozmosz énekének* megírásába, amit ugyan sokan ismerhettek kéziratból, de teljes egészében sosem publikálta azt. 1925-ös *Nem én kiáltok* című kötetébe két verset vett

²²² Lásd Illyés rádióbeszélgetés, lásd DOMOKOS 2006, 24–25. Stoll Béla Illyés naplójának utalásaiban egy hasonló költői-nyelvi játékok emléke is fellelhető: „[a]rról a játékról van szó, melyet egykor (ha jól emlékszem) szintén József Attilával üztünk. Fonetikus magyarításával a híres Verlaine-versnek: Les songlots longs / Des violons / De l’automne / Blessent mon cœur / D’une langueur / Monotone. Több változat is volt. Az egyik eleje: Lé-szagolón / Déry e lón / Dől a Donba... Egy teljes délután ment rá, akkor (1928-ban?) nagy nevetések közt erre a mihaszna kis elmeerősítésre” Lásd ILLYÉS 1991, 50–51.

²²³ Az e verset pretextusként használó szövegekről lásd a kortárs líráról szóló fejezet 227. oldalát.

²²⁴ Turcsány Péter igen vegyes jellegű, analizáló írást közöl a szonetról és Juhász Gyula szonettjeiről, 277 szonettet számolva össze az életműben, lásd TURCSÁNY Péter, Juhász Gyula *titkos értelmű szonettvilága*, lásd TURCSÁNY 2001, 220–270.

fel: a másodikat (*A szerelmes szonettje*)²²⁵ és a negyediket (*A gondolkodó szonettje*). József Attila a szonettkoszorú megírásakor csak tizenhét éves volt, mégis formai-filozófiai szintézisteremtésként tartják számon művét, amelyet Juhász Gyulának szóló ajánlással látott el: „A melegszívű Embernek, / a nagyszívű Költőnek, / JUHÁSZ GYULÁNAK, / aki örök Atyám és Bátyám, / nagy szeretettel és ezzel az ajánlás-félével.” – majd tizenkét sor következik; Juhász alkatát így írja le: „Elszomorodott megenyhülés.” Egy hónappal később újabb verssel köszöntötte őt, a *Juhász Gyula nótája* cíművel (vagy *Juhász Gyuláról való nóta*), majd a fiatal szegedi írók novemberi Igen-matinéján voltak jelen együtt – itt Juhász Gyula tartott bevezetőt József Attiláról. A fiatal költő az indulás első éveiben sok verset írt Juhász Gyulához, ám eltávolodásuk után egészen Juhász haláláig egyet sem. A Juhász halála – sokadszori, ezúttal sikeres öngyilkossági kísérlete – (1937. április 6.) után írt József Attila-szonettek összevethetők Juhász Gyuláéival – a *Meghalt Juhász Gyula*, a *[Te öngyilkos...]* kezdetű²²⁶ és a *[Szól a telefon...]*. A *Meghalt Juhász Gyula* című epitáfium oktavájának néhány hónappal későbbi átírata (valószínűleg) József Attila utolsó verse. A csonka szonettet a halála napján keletkezett, Cserépfalvinak írt leveléhez mellékelte, elhagyva abból a korábbi gyászvers tercináit, s a múlt időt jelen időre („mely békén nyitja most a sírt.”) módosítva. Az 1974 óta ismert szöveg – Stoll Béla szerint²²⁷ – nem a Juhász halálakor írt szonett változatának, hanem későbbi, *önálló versnek* tekinthető.²²⁸ Az E/2. megszólítás, amely eredetileg Juhász Gyulának szólt, itt – a Németh G. Béla által Arany Jánostól kezdődően, József Attila verseiben különösen kimutatott²²⁹ – önmegszólító retorikába fordul át, tehát egész más jelentést nyernek az előbb Juhászra, később a lírai énre vonatkoztatható sorok, mint például a versközépi „A bolondok között se bírt // szived a sorssal.”-rész. Az önmegszólító verstípus sajátossága, hogy a költő kívülről látja és láttatja magát: „tárgyasítva, elvonatkoztatva, szemléli a személyiséget, mintegy kívülről és felülről”, illetve hogy zárt, szigorú szerkezetben nyilvánul meg: „az autonom zártság, a tudatos

²²⁵ Ezen változatott: a kilencedik sorban *Ámor* helyett *szívem* áll.

²²⁶ MANN 2010, 571–579.

²²⁷ „Igen fontos különbség, hogy az egyik vers Juhász Gyula »sírirat«-a, a másik saját magáé. Ez a nyolc sor tehát nem másolat, hanem eredeti vers, József Attila utolsó verse.” Lásd STOLL 2000, 28.

²²⁸ „A 8. sor *lám* szava a Juhász Gyuláról szóló versben megtörtént eseményre utal, ezt a szót József Attila *mostra* változtatta, »a legközelebbi jövőben; azonnal, tüstént, ezután« értelemben. Igen fontos különbség, hogy az egyik vers Juhász Gyula »sírirat«-a, a másik saját magáé. Ez a nyolc sor tehát nem másolat, hanem eredeti vers, József Attila utolsó verse.” Lásd STOLL 2000, 28.

²²⁹ „Az mindenesetre bizonyos, hogy ez a verstípus, ez az attitűdfajta nálunk a kései József Attila korában és költészetében éri el addigi legjobb teljességét. Ebben a korban korjellemző jelenségnek tekinthető.” NÉMETH 1966, 546.

formáltság e versben rendkívüli: sajátja a költőnek és sajátja, látható volt, a verstípusnak is.”²³⁰ A nyolcsoros József Attila-szövegben tehát a barátra utalás elmarad, e hiány és néhány apró változtatás által a vers temporalitása és reflektáltsága megváltozik, s épp ezáltal konstruál maga számára új jelentést, s válik önálló, *itt és most*-ba emelt verssé.

A szonett – talán e néhány példából is kitűnik – a Nyugat működésének ideje alatt végig népszerű, a folyóirat több szerzője által művelt versforma volt. Szabó Lőrinc ötvenes évekbeli szonettkötetének, *A huszonhatodik évnek* is voltak verstani előzményei a Nyugat korában – már 1932-es, *Te meg a világ* című kötetében tért nyert a szonett, igaz, ebben a 4-4-3-3 osztatú petrarcai, nem a shakespeare-i változat dominált (lásd pl. *Gyermek és bolond*, *Ketrec*, *Testünk titkaiból*, *Majd*, *Büntetés*). A dolgozat nyilvánvalóan elismeri József Attila vagy Szabó Lőrinc poétikai teljesítményét (s sorsdöntő szerepüket a szonett tekintetében is), de a vállalkozás korlátai miatt nem bocsátkozhat részletesebb értelmezésekbe, s inkább ezeknek a lírai tapasztalatoknak a Nyugat folyóirat megszűnése utáni időszakban történő továbbélésére, a későmodernség paradigmaváltására, s a korábbi időszakot bemutató részekben is ennek előkészítésére, a szonettforma kanonizálódási folyamatára helyezi a hangsúlyt.

Kétségtől a Nyugat – a világháborút is magában foglaló – első évtizede erősítette meg a szonettforma pozícióját, tette általánosan ismertté, így a szonett a magyar lírában „a Nyugat modernségével asszociálódott [...] ellentétben a nyugat-európai változattal, amely tradíciót felidézően tapadt a reneszánsz gyökereihez, hogy aztán a romantikus, majd a szimbolista mozgalmakban (legismertebb képviselőinél, Baudelaire-nél, Verlaine-nél, Mallarmé-nál) teljesebben ki újra.” – írja Tarjányi Eszter.²³¹ Ahogy a francia lírában Baudelaire által összefonódott a szonett a modern költészet kialakulásával, annak egyik fő versszerkezetévé, alapelveinek kifejezőjévé vált, úgy más nemzeteknél is, az angol és a német minták nyomán a szonett a modern magyar líra születésében fontos szerepet töltött be. Baudelaire-nél, a *Fleurs du Mal* szonettjeiben az oktávák gyakran négy-öt rímre épülnek (pl. ABAB CDDE vagy ABBA EDDE), s a szextettek is megújulnak (pl. FGF GGG vagy EEF FGG), a *sonnettesse*-ben AAA BBB ABAA BABB vagy ABBA CCD EED FGGF rímképlet rajzolódik ki, s mind a ritmus, mind a szótagszám változatos – vagyis e korszakban a megújulás nemcsak

²³⁰ NÉMETH 1966, 550., 560.

²³¹ Vö. BERMAN 1988, 8. Lásd TARJÁNYI 2014, 411.

a tematikára és a líranyelvre értendő, de a kötöttségek minél szabadabb kezelésével is együtt jár.

A *nyugatos szonett*hez a modern szellemiség mellett elválaszthatatlanul hozzátartozik a kifejezetten a Nyugat fennállása alatt megindult fordítási hullám, így nálunk a szonett a nyugatosok saját invenciói mellett fordításaik, átírataik és világirodalmi átvételeik által terjedt el a 20. század első felében. A szonettfordítások két gócpontja a Baudelaire- és a Shakespeare-fordításkötet, de ha egy-egy szerző minden munkáját számba vesszük, láthatóvá válik, mennyi más név felmerül, így például Babits a fenti szerzők mellett fordított Michelangelo Buonarroti, Dante Alighieri, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Oscar Wilde, Giorgio Baffo, Elizabeth Barrett-Browning, Leconte de Lisle, George Meredith vagy Alfred de Musset szonettjeiből. A következő alfejezet Baudelaire átültetésének a 20. század eleji lírában megfigyelhető prototipikus továbbélésével foglalkozik, az azt követő pedig a nyugatos (Baudelaire-szonett)fordításokra, főképp Babits Mihály és Szabó Lőrinc szerepére koncentrál, egy-egy nyugatos szerző szonettköltészetének kimerítő elemzését azonban nem tekinti feladatának, azért sem, mert a 20. század első felének e kanonizált szerzői sokkal nagyobb recepcióval rendelkeznek, mint a '45 utáni időszakból említett költők, s elemzett műveik.

IV. 2. SZÉP ERNŐ – ADY – BAUDELAIRE. ESETTANULMÁNY EGY HATÁSMECHANIZMUSRÓL

„Légy a világon, a fájdalomad élni fog, szonettek lesznek belőle és hegedűstaccatók, chaconne-ok.”

Szép Ernő²³²

Szép Ernő, első verseskötete²³³ után néhány évvel ismerte meg a nála pár évvel idősebb, népszerű Ady Endrét, akiért debreceni diákéveitől fogva rajongott, többször írt róla és műveiről.²³⁴ Szépnek nem maradt fenn explicit ars poeticája, azonban néhol találunk egy-egy líraelméleti gondolatot, amelyekben a tiszta költészet eszménye felé mozdul el, mint például a posztumusz *Natália* e részletében: „csak verset szabad írni, minden egyéb szentségtörés”.²³⁵ 1921-ben egy kéziratában pedig azt írja, hogy az ideális versben nincs központosítás: „sehol se pont, se felkiáltójel, se vessző, semmi jel, csak betű. A jel elárulja, hogy józan írástudó vagyok versírás közben is. Az írásjel próza. Csak verset szabad adnom. Hátha még a betűt is nélkülözhetném!”²³⁶ A *Natáliában* az is szerepel, hogy a vers transzcendens produktum, amely fölött a költő elveszíti az irányítást: „olyan valamit érzek, hogy nem én írom azt a verset, nem, azt nekem valahonnét üzenik, diktálják, érti? És én csak másolom, amit nékem diktálnak. Az egész világ írja azt a verset, az egész világ helyett írom én azt.”²³⁷ Ez a fajta, a hirtelen indíttatásból „lejegyzett”, sugallt versírás Adyra is jellemző, Krúdy szerint a „versforrás csodálatos bőséggel bugyogott belőle [...] Papirost és ceruzát vett elő a Holló-kocsma asztalánál, hogy javítás nélkül, folyamatosan leírt új versével valamely barátját megajándékozza.”²³⁸ Vagyis ez az attitűd a szubjektivitásnak, mint közvetítő közegnek a kiemelt szerepét mutatja meg, s a tiszta költészet gondolatával is párhuzamba állítható, amelyben a szerzőnek nem szándéka olyasmit kifejezni, ami prózában is elmondható, s amely a lírai elemek sűrített koncentrációjára törekszik.²³⁹ „[C]sak az íráson

²³² Szép Ernőnek több könyvterve, jegyzete fennmaradt, ezekből hármat a Holmi adott ki 2012 végén az alábbi címekkel: *Beszélgetések a jóistennel*, *A Halálról*, *A zsidóság-ról*. Az idézett részlet az utóbbiból származik (OSZK, Fond 81/554, 355 oldal). A könyvtervekhez lásd a közreadó megjegyzéseit: NAGY 2012, 1442–1444.

²³³ SZÉP 1902.

²³⁴ Részletesebben erről lásd: PATAKY Adrienn, *Ady-hatás Szép Ernő szonettjeiben*, lásd PALKÓ 2016, 109–129.

²³⁵ SZÉP 2008, 300.

²³⁶ SZÉP 2012, 1449.

²³⁷ SZÉP 2008, Uo.

²³⁸ KRÚDY 2005, 17–18.

²³⁹ Az Edgar Allan Poe-tól és Charles Baudelaire-től származó kifejezést takaró irányzatnak Paul Valéry és Paul Claudel a legismertebb világirodalmi képviselői a húszas években, a magyar lírában József Attila versei számottevők e téren, erről lásd CSEKE – TVERDOTA 2009.

átmentve transzfigurálódik a szó, s ez az igazsága.”²⁴⁰ – írja Gadamer, aki tagadja a nyelv instrumentális felfogását. A nyelv Ady és Szép Ernő verseiben sem csupán eszköz, nem utólagosan kapcsolódik a már szándékolt kifejezendőhöz, mindketten arról számolnak be, hogy nem ők teremtik meg a szavakat, hanem a szavak találhatnak rájuk. A spontaneitás, az intenciók elrejtése, háttérbe szorítása és a központosítás látványos elhagyása némiképp ellentmond a kötött formában írásnak, a szonett – még ha ritkán is: leginkább pályájuk elején – mégis olyan versmodellt szolgáltat Adynak és Szépnek, amely korlátozott formaként egyszerre kötöttségekkel jár, ugyanakkor lehetővé teszi az élőbeszéd- és élményszerűséget is, bizonyos fokú szabadságot nyújtva. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Szépet Ady (Adyt pedig Baudelaire) vezette el a szonettekhez, amikor publikálta a Budapesti Naplóban a *Három Baudelaire-szonettet* (1904). 1917-ben ezt írta Szép a harmadikra, a *Bűvös, szép őszi ég* kezdetű szonetre visszaemlékezve:

[...] emlékszem egyszer a szemébe dicsértem Adyt. Egyszer, mikor három Baudelaire-fordítása megjelent a Budapesti Naplóban, azt mondtam Neki: köszönöm, hogy megtanítottál franciául. Azután magamban szemtelennek neveztem magam, mert hízelegni mertem Adynak. Én nem tudtam franciául és mikor a „Bűvös szép őszi ég vagy...” kezdetű Baudelaire-szonettet megtanultam, úgy lélegzettem be, mintha az eredeti volna s úgy vettem e szonett magyar szavait, hogy francia szavak azok. Úgy vettem, hogy ebből a fordításból tudom, milyen egy francia költemény.²⁴¹

Ady, szintén 1917-es Baudelaire-esszéjében csaknem lehetetlennek mutatja be a versfordítást: „görgettem a számban az első Baudelaire-szonett, első magyar strófáját. Egy képről volt szó, fölségesen merész költői képről, s három napig tartott bizony, míg – mikorra magyarul visszaadtam valahogyan a Baudelaire-strófát és képet, a legvirtuálisabbat, a legszebbet. [...] minden Baudelaire-munkát ismerek, de Baudelairet nem”.²⁴² Ady kevés szonettet írt, ritkán használta ezt a formát, s amikor igen, akkor is nagyrészt fordításokat / átiratokat (*Fájdalmak, Három Baudelaire-szonett, Paul Verlaine álma*) készített, ritkábban írt „saját” verseket (*E néhány dalban, Rád emlékeztem..., Téli alku szememmel, Mert senki jobban*). A *Romlás virágai* csak jóval később, 1923-ban jelent meg magyar nyelven, így e

²⁴⁰ Hans-Georg GADAMER, *A szó igazságáról*, ford. Poprády Judit, lásd GADAMER 1994, 124.

²⁴¹ SZÉP 1917.

²⁴² ADY 1917, 742.

verseknek ekkor még nem voltak magyar fordításai, azokról és Ady Baudelaire-hez való viszonyának további részleteiről egy későbbi alfejezet tudósít.

A *harangozó* című szonett (párversével, a *Nézni* című verssel) Szép Ernő első Nyugat-beli megjelenése (1908),²⁴³ utolsó szonettje pedig a *27 múltam az Emlék* (1917) kötetből, amelynek címe korábbi keletkezési idejéről árulkodik, s abból arra következtethetünk – abban az esetben, ha a vers lírai énjét megfeleltetjük a versíró biográfiájával –, hogy 1911-ben (esetleg 1912-ben)²⁴⁴ keletkezett, a háború előtt. Ez alapján 1908 és 1912 között született Szép Ernő összes szonettje, összesen hat.

Formailag az Ady- és a Szép Ernő-szonettek legszembetűnőbb különbsége, hogy míg Adynál sokkal fegyelmezettebb a rímelés és a szótagszámok, Szép Ernő szabadabban értelmezi azokat. A kilenc Ady-szonett közül egynek végig 9 (*E néhány dalban*), négynek végig 11 (*Rád emlékezem, Három Baudelaire szonett I-II., Mert senki jobban*), egynek egynek végig 12, 13, 14 a szótagszáma, s csak egyben váltakozó: *Téli alku szememmel* (10–11). A *Három Baudelaire szonett* páros rímekkel, az összes többi ölelkező rímekkel kezdődik Adynál, s a rímelés mindig szabálykövető. Szép Ernőnél viszont a szótagszámok csupán egyetlen versben állandóak, a *27 múltam* címűben, és abban is rövidek a sorok szonettformához képest (8), a többiben váltakoznak a 10/11 szótagos sorok, illetve egy alkalommal 10/13 szótagosak (*Szonett – A vágyakat...*); a rímelés hol ölelkező, hol páros, hol az sem – szonettkezelése tehát igen szabad, a szonett Kazinczytól örökölt zártsága végképp megbomlik e versekben.

Szép Ernő szonettjeinek nagy része később keletkezett, mint Ady szonettjei (kettő kivételével), így a szembetűnő motivikus hasonlóság kokrét hatáseffektusként is elképzelhető, ugyanakkor e tematikai jegyek Szép Ernő más művein is végigvonulnak. Ady a szimbólumok állandó használatával Baudelaire-hez köti önmagát, s a lírai szubjektum (ön)meghatározásában Szépnél is sajátos értelmet nyer a motivikus-szimbolikus nyelvhasználat. Szép a dekadencia egyik utolsó képviselője, (főképp korai) műveit áthatja a kevert szimbolikus-szecessziós-naturalisztikus világ. Az Ady-hatás kézenfekvő, például a szonettjeikben fellelhető közös motívumok által: távoli, messzi táj (1); vágy(álom), látomás (2); szív (3); sírás (4); ifjúság és múlt (5), hang és zene (6) – ezek olyan, egyszerű

²⁴³ SZÉP 1908.

²⁴⁴ 1911. június 30-án töltötte be 27. életévét, így a vers keletkezése 1911. július 1. és 1912. június 30. közé tehető, ha a cím megállapításait megfeleltetjük a valós életrajznak.

szimbólumok, amelyeknek felismeréséhez és felfejtéséhez nem szükséges háttértudás, s amelyeket Szép romantikus katalóguslíraszerűen használ.²⁴⁵

A harangozó különös látásmódja felütéssel kezdődik, majd tercínája a szemek lecsukását a zsaluk záródásával mutatja meg – a látásnak, a szem működésmódjának finom leírása ez:

A faluban, de nem a nép között,
Odafele lakik a templomtoronyban,
Míg lenn él-hal a nyomorult falu,
Ő az istennek muzsikál föl onnan.

Zengnek, dalolnak a harangjai
S elöntve az érc kábító szavától
Messzire bámul a harangozó,
Hol tornyokkal kacérkodik a távol.

A messzeség kék ormokat mutat,
Erdőt, nagy, elhaló országutakat,
Száz tornyu várost, hova sohse jut...

Mint egy ázott varjú, gubbaszt bolondul,
Napestig tűnődve néz a toronyból,
Fáj a szíve s gyűlöli a falut.

Az idő- és értékszembesítő, nem szabályos rímelésű szonett magányos lírai énje kívülállóként, sőt kitaszítottként járja a várost, s mint erre Purcsi Barna Gyula rámutat: „Mintha Kozma Lajos illusztrációját látnánk Ady *Halálvirág: a Csók* című verséhez.”²⁴⁶ Nemcsak az illusztráció, az Ady-vers is rokon *A harangozó*val, amely kitaszított embert ír le, olyat, akinek „Fáj a szíve, s gyűlöli a falut.” – mert bár része a tájnak, a templomtoronyban mégis el van szigetelve a falu többi lakójától. Ez az kirekesztettség, távolság-érzet nemcsak a lírának, az életrajznak is jellemzője, ahogy Kölös Lajos írja: „Huszton született, vidéki embernek, városi lett belőle, de vidékinek városi, városinak vidéki maradt, nem találta a

²⁴⁵ Az írás hosszabb változatában minden egyes pont részletes kifejtésére sor kerül: PATAKY Adrienn, *Ady-hatás Szép Ernő szonettjeiben*, lásd PALKÓ 2016, 109–129.

²⁴⁶ PURCSI 1984, 33.

helyét, mindenütt kereste, hiába. Hontalan maradt, és mindig úgy tudta, hogy hazájában él.”²⁴⁷ S költészetével kapcsolatban is ez a visszhangtalanság lett sorsa:

Úgynevezett költő voltam, nem választottak be a Társaságokba, nem hívtak meg soha a miniszterelnöki, kormányzói fogadóestekre. Az irodalomtörténészek, akik életemben a könyveiket kiadták, vagy elhallgattak, vagy egy pár sorban elintézték hamisan, ellenségesen. Úgy éreztem magam, mint az énekes, aki taps nélkül énekel egész életében, úgy láttam, hogy háttal fordul nekem Magyarország, és bedugja a két fülét.²⁴⁸

A harangozó című vers úgy épül fel, hogy központi figurája először pozitív színben tűnik fel, a kvartinákban a falu nyomorult, a harangozó dalai viszont zengnek, kiemelkedve a sivárságból, a második kvartina második fele előkészíti a tercinákat, s mindezt távolítással (messzire nézéssel) szemlélteti – a vers végére tehát a távolság átfordítja a nézőpontokat és az érzéseket. *A harangozó* második tercínájának eleje Tandoriban, lévén Szép Ernő az egyik legkedvesebb költője, munkálkodhatott, amikor Sylvia Plath egy sorát így fordította le: „Ázott fekete varjú kuporog.”²⁴⁹ Az elvágódás és a messzi táj a többi szonettnek is jellemzője, s Adyében bizonyos nézőpontból hívogató, kiváltképp a *Három Baudelaire szonett II.* részében.

Az álom és a(z el)vágódás Szép szonettjeiben összefonódik a képzelettel és a látomásokkal: „S ahogy tükrébe néz a nő, úgy nézem / A képzelődés tükrében magam” (*Szonett [Nem bántom életem...]*), „Ilyenkor muzsikus lehetnék én / S szerzek magamban végtelen zenéket. // A húrok közül tündérek felelnek,/ Képzelt világnak emléke lehel meg [...] Álmodott halálsikolya az éjnek.” (*Szonett [Te nem szoktál...]*). Ez Ady lírájában is gyakori, például a *Fájdalmak* című szonettben:

E néhány dalban ifjúságom,
Minden szép álmom eltemetve.
Csak a könny van még a szemembe',
Elszállt sok édes, balga álmom.

²⁴⁷ KÖLÜS 2012, 71.

²⁴⁸ SZÉP 2012.

²⁴⁹ A Sylvia Plath-vers (*Black Rook in Rainy Weather – Varjú esős időben*) második sora az eredetiben: „Hunches a wet black rook”.

De mégis, míg az örök este
Reám borultát félve várom,
Dalokba olvadt ifjúságom
Hadd jusson még egyszer eszembe.

Még egyszer... s aztán durva lábon
Taposni a hervadt virágon
Jöjjön el hát, jöjjön az élet.

E néhány dal megőriz téged,
Ezerszer szent édes emléked,
Hervadt virágom: ifjúságom!...

Ez a versfordítás 1904-ben jelent meg a Budapesti Hírlapban, ajánlással egybekötve *Megkoszorúzott postáskisasszony [Párizsból írja levelezőnk:]* címmel. Ady fordításához ezt fűzi hozzá a lap: „Levelezőnk érdeemesnek találta magyarra fordítani Dupuy Márta kis diadalmas szonettjét, a Fájdalmakat”.²⁵⁰ Az álom és a vágyódás a *Paul Verlaine álma* című szonettnek is alapmotívuma: „Álmodom egy nőről, akit nem ismerek, / Forró és különös, áldott, nagy Látomás,” – így kezdődik a vers, amely Verlaine 1866-ban írt versének (*Mon rêve familier*, azaz ’Az ismerős álmom’) átírata. Ady előbb *Álom*, majd *Paul Verlaine álma* címmel közölte a verset, az *Új versek* című kötetének *Daloló Páris* ciklusába saját verseként vette fel. Az alexandrinusokból álló szonettet Ady jambusi felező tizenkettesekben fordította le, ám a metrum néhol átvált az időmértékesről ütemhangsúlyos ritmusra; az eredeti, ölelkező rímeket megtartja, azonban itt-ott eltér az eredeti rímeléstől.

Visszatérő Szépnél a szív²⁵¹ mint a jószág képe – vagyis schopenhaueri módon a szív az akarat, a fej pedig a tudat, az intellektus jelképe –, de a tenger, a folyó, a híd, a felhők, a hold vagy a csillagok szintén, s ezek sora a szonettekben még a tükörrel is kiegészül, amely a vágyódást és az önreflexiót jeleníti meg Szépnél, a *Szonett [Nem bántom életem...]* és a *Szonett [Fehér pillangó...]* című szonettben is szerepel. Utóbbi összekapcsolódik a nézéssel, a lírai én először fehér pillangót lát, ahogy „Tükre előtt ült, haja szerteszét,” majd az

²⁵⁰ *Megkoszorúzott postáskisasszony [Párizsból írja levelezőnk:]*, Budapesti Hírlap 1904. július 2. = Ady Endre *összes prózai műve, elektronikus kiadás* (Alapja az Ady Endre összes prózai művei című tizenegy kötetes kritikai kiadás, amely 1955 és 1982 között jelent meg, lásd <http://mek.oszk.hu/00500/00583/html/ady41.htm>.)

²⁵¹ A medieviztika szerint épp az egyik első szonettként számon tartott Jacopone da Lentini az első, aki versbe emelte a szívbe írt képet, amely nála elsősorban a szerelmi szenvedély interiorizációját jelenti, lásd BERNSEN 2001, 241–248.

érzékcshalódás tematizálódik – „Hogy a tükörbe tévedt a szemem / S onnét egy anda délibáb mosolygott, / Egy tündér pillanat tréfált velem.” –, a tercinákban a vágy és ábránd még nagyobb hangsúlyt kap, s a tükör motívuma visszatér: „S bájoltan álltam a tükörrel szemben”. A tükör a valóság és a titkos, vágyott, ismeretlen világ szétválasztója, élet és halál, józanság és megbomlottság közti választóvonal; s a látás és nézés aktusának különféle lehetőségeit felmutató ágens is.

A versek dallamosságával, hangzóságával összekapcsolódik a szív-motívum, ami az élet fiziológiai működésének ritmikus megjelenítője, s e ponton említhető meg a sírás is, mivel az egyfajta hangadás, az emberi test pszichofizikai működésének megmutatkozása. A sírás Ady szonettjeiben így jelenik meg: „Bennem a szomorúság tengere sírva árad” (*Három Baudelaire-szonett III.*); „Csak a könny van még a szemembe’,” (*E néhány dalban...*); „Sápadt / homlokomnak verejték-patakán / Frissítve omolnak az ő szent könnyei.” (*Paul Verlaine álma*); „Sírj egy végsőt, égő, nagy, vén szemem, // Csahold el sírva azt az ifjúságot,” (*Téli alku szememmel*) ; „S vádolva, sírva zokogott a nóta” (*Rád emlékeztem...*). Szép Ernőnél pedig ekképp: Múlt bánat cseng, derengő gyönyör sír, rí,” (*Szonett [Te nem szoktál...]*); „Két macska sír: a szerelem.” (*Huszonhét múltam*); „Könnyüim én fukar, nem engedem.” (*Szonett [A vágyakat...]*). A (zokogó, hangos) sírás tehát összekapcsolódik a látó- és a hallószervvel, hiszen a szemtől indul, de hangadással is jár, amely által a fület érinti meg. A sírás tehát maga is hang (Gadamer a hangzást-hallást minden más elé helyezi), médium, amikor a nyelv a sírás közegén keresztül szólal meg, a hangadó önkéntelen érzelem-kiáradása következtében, akkor gyakran annak a nem-eszközszerű használatát észleljük. A sírás csecsemőkortól kezdve hívást jelent, akkor még a beszédre képtelen gyermeknek a külső segítségért kiáltása, biztonságvágya tematizálódik benne, ám amikor a felnőtt, beszélni képes ember sír, zokog – valamely harmónia megbomlása, érzelmi sokk következményeképp –, akkor nyelve megbomlik, beszédének hangzása, ritmusa, tempója megváltozik, artikulációs pontossága elveszik, s tulajdonképpen ugyanazokat a vágyakat fejezi ki a sírás nyelve által, mint egy csecsemő. A sírás gyakran a visszafojtott hívás zokogása, mint Rilkenél a *Duiniói Elégiák* első darabjában: „visszafogom magamat, elnyelve sötét zokogásom / hívó szavait.”²⁵² Ady szonettjeiben a múlt siratásával, az ifjúság elmúlásának motívumával találkozhatunk, mint például a *Téli alku szememmel* címűben:

²⁵² Ford. Nemes Nagy Ágnes. Köszönettel tartozom Eisemann Györgynek, aki felhívta a figyelmemet a sírás-motívumra.

„Csahold el sírva azt az ifjúságot”. A *Három Baudelaire-szonett* második darabjában is megváltozik a beszédhang: „hangja csuklik, retten”. A hangok, hanghatások és hangszerek a szonettek gyakori médiumai, e versben főként a harangok kapnak fontos szerepet:

Édes és kínos a pislogó lángba
Meredni s várni téli éjben, csöndben,
Miként száll, száll föl a multaknak árnya,
Míg a harangok búgnak kint a ködben.

Boldog a harang, mely vénhedten is cseng
S ifjú torokkal küldi messze tájra
Hívó, szent dalát, mindig bátran, frissen,
Miként őrsátor vén, hű katonája.

Csak az én szegény, bús lelkem repedt el
S ha hideg éjek rémét dalsereggel
Vágyik elúzni, hangja csuklik, retten:

Mintha egy vértó partján elfeledten
Holttestek alatt sebesült hörögne,
Ki ott vész kínban, lenyomva örökre.

A vers Szép *A harangozó* című szonett pretextusának tekinthető. Szépnél az atmoszféra megteremtéséhez fontos a hangzás, dallamosság – az akusztika mint az érzékiség, érzések kifejezője lép a nyelvbe (és olykor helyére). *A harangozó* című szonettnek „Zengnek, dalolnak a harangjai”, a *Szonett [A vágyakat...]* című versben a *zengő tavasz* szembeállításra kerül a siralomházzal, a *Szonett [Te nem szoktál...]* címűben a zongora hangjáról ír Szép: „A húrok közül tündérek felelnek [...] Múlt bánat cseng, derengő gyönyör sír, rí”, olykor pedig a patetikus csend kerül előtérbe a hanggal szemben: „Kedvesem két kezét bámultam csendben.” (*Szonett [Fehér pillangó...]*); máskor hasonlatként jut érvényre egy hangszer: „Vagyok hegedű, kin szakad a húr,” (*Szonett [Nem bántom életem...]*) vagy egy hang: „Két macska sír: a szerelem.” (*Huszonhét múltam*). Elsősorban a hangeffektusok és az időszembesítés révén érdemes összevetni Szép líráját a Juhász Gyula és a Tóth Árpád-féle hangulatköltészettel.

Az Ady-szonettek Szép Ernő verseinél kötöttebbek, noha a Szép-szonettek is kimunkáltak, formailag és a versnyelv szempontjából, mégis sokszor egészen könnyednek

hatnak, mert a szonett legszigorúbb kötöttségeit nem tartják be (szótagszám, rímelés), s ezen túl előbeszéd-, és dalszerűek is, kevésbé retorikusak. A szonettek zárlata általában csattanó, a megjelenő kép kinyitását és kitágítását végzi el a költő, ám nincs konkrét sablonja, inkább a folytonos próbákban rejlik következetessége: „fel kell ismernünk: egyfajta modern katalógus-költészettel van dolgunk” – véli Bárdos László.²⁵³ A magyar költészeti hagyomány, a francia dekadencia és szimbolizmus, a nyugatos líra és Ady hatása egyszerre működteti Szép Ernő líranyelvét a szonettjeiben, amelyek a hagyományoktól – főként a szabadvesektől – elmozduló, a kötöttségektől eloldódó, de mégis azokra építő darabok.

²⁵³ BÁRDOS 2012, 56.

IV. 3. SZONETTFORDÍTÁSOK – BABITS MIHÁLY ÉS SZABÓ LŐRINC SZEREPE

„A versfordítás a kör négyszögesítése.”

Rába György

A Nyugat viszonya a kezdetektől ellenséges volt a népnemzeti/konzervatív irányzat képviselőivel, világirodalmi preferenciái miatt, s mert velük szemben modern elképzeléseket vallottak, nemzetképünk és irodalomszemléletünk elmaradottságát hangsúlyozták,²⁵⁴ például ekképp: „[m]egkergült szókificamítók, zagyva félrebeszélők és nagyon is meztelenkedő szennyírók nagyképűsködő folyóirata”.²⁵⁵ A lap Nyugat-Európára, a modern társadalmi és kulturális eszmékre fókuszált, az arányok tekintetében mégsem beszélhetünk a világirodalommal kapcsolatos túlkapásokról, s a folyóirat világirodalmi preferenciáit nagyban befolyásolta éppen aktuális anyagi-szellemi háttere, illetve a világpolitikai helyzet. Az a világirodalom-felfogás, ami Arany János-i gyökerű, s amit Szerb Antal vagy Babits Mihály képviselt, a Nyugat fordítói lelkületében átfogóan megnyilvánult: az első-második korszak nyugatosai elsősorban formahűsége törekedtek műfordításaik során, a metrika, a szótagszám és a rímek fontosságát hirdetve. Az első években leginkább a német nyelvű irodalom hangsúlyos (a szonett tekintetében Rilke neve említhető, akiről Kosztolányi 1909-ben írt cikket),²⁵⁶ majd elkezdnek publikálni az angoloktól/ról²⁵⁷ és a szomszédos országokbeliektől/ról, de olasz vagy francia nyelvű irodalom is felbukkan.²⁵⁸ Egy-egy Nyugat-cikk általában nemcsak a tárgyaül választott szerzőt ismerteti, hanem igyekszik a műveit kontextusba helyezni, s komparatív szempontokat is működtetni. Babits 1912-es, *Dante fordítása* című műhelytanulmánya is erre törekszik, általános fordítói programot nyújtva. A tartalom és forma kettősségének szükségét taglalja: „mennél hívebbek maradunk a szöveghez formailag, annál, több kilátásunk van arra, hogy tartalmilag is hívek maradhatunk legalább ahhoz, ami a tartalomban lényeg.” Elmarasztalja Szász Károly fordítását, mert szerinte Danténál nem hagyható el a forma, hiszen „hangulatilag és értelmileg egyformán fontos a szók helyzete, az, hogy a sor elején, vagy végén áll-e a szó.”²⁵⁹

²⁵⁴ Erről részletesebben lásd Rákai Orsolya vagy Szénási Zoltán írásait: RÁKAI 2013., és SZÉNÁSI 2014/.

²⁵⁵ [S. n.], 1917.

²⁵⁶ KOSZTOLÁNYI 1909.

²⁵⁷ A Nyugat első éveiben például Kosztolányi és Babits is írt az angol Swinburne-ről, Babits szerint – Kosztolányi nézetével ellentétben – „Baudelaire hymnikus lendülete Swinburne lelkének legmélyében lelt rokon húrokat. De legjobban hatott rá Baudelaire (sötét-vörös) erotikája.” Lásd KOSZTOLÁNYI 1908.; az idézetet lásd BABITS 1909.

²⁵⁸ Erről részletesebben lásd SZEGEDY-MASZÁK 1999.

²⁵⁹ BABITS 1912.

A nyugatosok két nagyszabású lírafordítói vállalkozása a Baudelaire- és a Shakespeare-kötetek voltak. Előbbi többszereplős, éveken át tartó együttműködést jelentett: „Shakespeare lefordításának eszméje Vörösmartyé, a kezdet vezéréé, Baudelaire lefordításának gondolata meg kezdésünk egyik vezető alakjának, Babitsnak köszönhető.”²⁶⁰ – írja Lackó Géza 1923-ban *A Romlás virágai* megjelenésének apropóján. A megjegyzés Shakespeare drámáira kétségkívül érvényes, azonban szonettjeinek mára klasszikussá és alapkővé vált Szabó Lőrinc-féle fordításainak alapötlete tekintetében nem. Mégis, talán ebben is igaza van Lackónak: a szonettek Babits Mihálynak köszönhetők.²⁶¹ Szonettíróként természetesen nemcsak Baudelaire és Shakespeare tartható számon, hanem Petrarca, Dante, Michelangelo, Milton, Ronsard, Wordsworth, Heine, Rilke, Mallarmé, Verlaine vagy Rimbaud szonettjeinek fordításai is sorra kerültek. A versfordítása az 1900-as századfordulón azért is jelentőségteljes, mert összefonódik a modern magyar líra születésével.

Babits egy töredékben maradt tanulmányában – a modern francia líráról (amely az általános költészeti felfogását is jól szemlélteti, s amelynek elindítója egy világirodalmi vita lehetett) – Baudelaire-t védi, mégsem ő, hanem Poe az, aki szerinte „az egész modern költészet ősatyja, aki a legerősebb impulzusokat adta. Tőle a különös tárgyak kedvelése, a misztikus spiritualizmus. Tőle a forma kultusza, a kifejezés légies harmóniája.”²⁶² Poe hatása természetesen nem független Baudelaire-étől, korai európai elterjedése nagyrészt Baudelaire-nek köszönhető, akinek fordításai az 1850-es években széles körben ismertté váltak. Baudelaire neve a magyar irodalmi- és közéletben sem volt idegen a 19. század második felétől,²⁶³ két évtizeddel a Nyugat előtt jelent meg először magyarul (lásd Reviczky Gyula: *Éjféli számvetés*),²⁶⁴ de némi hatása talán már korábban volt a magyar irodalomra: azon belül a (késő)romantikus lírára, ennek egyik példája Arany János elemzett *Naturam furcâ expellas* című szonettje 1877-ből, amely összefüggésbe hozható Baudelaire *La Cloche fêlée* című versével – s ebből következően Ady *Három Baudelaire-szonettjének* egyikével (*Bűvös, szép őszi ég*) –, amelyet Babits Mihály *A repedt harang* címmel fordított, illetve

²⁶⁰ LACKÓ 1923.

²⁶¹ Maga Babits az első világháború ideje alatt fordított Shakespeare-verseket (a színművek mellett), megjelentette a 20. és 95. szonettet, s mellette tudunk egy kéziratban maradt töredékről, ez a 154. szonett. A Nyugatban a két szonett lábjegyzete az a jegyzet, amely a kéziratban a töredékkel egy lapon szerepel, bár más (de szintén autográf) kézírással és íróeszközzel – mivel a másik két szonett megjelenése 1916, és a kézirat a *Téli rege* főlíói közt található, kijelenthető, hogy ez a töredék is 1916-os vagy néhány évvel korábbi lehet.

²⁶² Idézi Rónay László, Babits Mihály és Doktor John H. Watson. Róna Judit, *Nap nap után – Babits Mihály életének kronológiája 1883–1908*, lásd RÓNAY 2014, 239.

²⁶³ Lásd erről az Arany-fejezetet az értekezés 40–57. oldalán.

²⁶⁴ Az *Éjféli számvetés* az Arad és Vidéke című lapban jelent meg (1886. szeptember 16-i számban).

talán ez is ihletője volt Szép Ernő első szonettjének (*A harangozónak*, Nyugat, 1908/6) – tehát egész láncolat fűzhető fel egyetlen francia szonettre mint pretextusra. Ugyanakkor azt sem szabad figyelmen kívül hagyni egy (fordítás-)elemzés során, hogy az *eredeti* Baudelaire-versek is tele vannak intertextuális utalásokkal, lásd például a *Guignon* című szonettet, amelyben – mint arra Józán Ildikó felhívja a figyelmet – „több szinten épülnek egymásra az intertextusok. Túl azon, hogy a francia szöveg tulajdonképpen Longfellow és Gray egy-egy versének fordítása és *átírása*, még egy további intertextust fedezhetünk fel benne [...] mégis Baudelaire versének szokás tekinteni, hiszen Pierre Bénichou szerint itt az átírás [...] invenció.”²⁶⁵

„A versfordítás a kör négyszögesítése.”²⁶⁶ – így szól Rába György *A szép hűtlenek* című könyvének első mondata, ami Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád fordításait elemzi. Ez a szinte lehetetlen kísérlet – egy költemény lefordítása másik nyelvre – Baudelaire verseire különösen érvényes, Ady azt írta a fordítás kihívásairól, hogy „Baudelaire-t fordítani, jól fordítani, azután meghalni, pompás program”.²⁶⁷ Az első magyar fordítások a századforduló előttiek, a legkorábbiak közt tartható számon például az *Éjféli számvetés* (ford. Reviczky Gyula, 1886), *Az albatrosz* (ford. Endrődi Sándor, 1887), *Ábel és Kain* (ford. Endrődi Sándor, 1891), *A lidérc/vámpír* (ford. Lenkei Henrik, 1891), *Don Juan a pokolban* (ford. Endrődi Sándor, 1893) stb.²⁶⁸ A későbbi fordításokat nagyban előlendítette a Kisfaludy-társaság 1895-ben meghirdetett pályázata:

a művelt nyugat költészetének és ezen az uton a legnagyobb szellemeknek ismertetése, a különböző izlés-áramlatok hatásának közvetítése céljából *lirai antológiák* kiadását határozta el, melyeknek szerkesztésére bizottságot küldött ki. A bizottság az antológiák sorozatát *a XIX. század francia liráján* kezdi meg. Célja, hogy a jelen század francia lirájának hű tükrét

²⁶⁵ JÓZÁN 1997, 51.

²⁶⁶ RÁBA 1969, 4.

²⁶⁷ ADY 1917, 742.

²⁶⁸ A továbbiakat lásd KOZOCSA 1969. A későbbi fordításokat nagyban előlendítette a Kisfaludy-társaság 1895-ben meghirdetett pályázata: „a művelt nyugat költészetének és ezen az uton a legnagyobb szellemeknek ismertetése, a különböző izlés-áramlatok hatásának közvetítése céljából *lirai antológiák* kiadását határozta el, melyeknek szerkesztésére bizottságot küldött ki. A bizottság az antológiák sorozatát *a XIX. század francia liráján* kezdi meg. Célja, hogy a jelen század francia lirájának hű tükrét nyújtsa. A lehető legjobb műfordításokat készül nyújtani. [...] a Kisfaludy-társaság a haza költőihöz, műfordítóihoz fordul, hogy a vállalatot közreműködésükkel előmozdítsák. Együttal megjelöli a bizottság azokat a francia költőket költeményeikkel, kiktől legszívesebben látja a fordítást s a legszebb tiz költeményre pályázatot hirdet. [...] Beranger, Lamartine, De Vigny, V. Hugo [...] Baudelaire [...]” Lásd *Irodalom és művészet [rovat]*, In: Budapesti Hírlap, 1895. 182. sz., július 7., 8. A fordítások megjelenése: ANTHOLOGIA 1901–1903. Baudelaire a 2. kötetbe került bele hat verssel, köztük a *Repedt harang* című Zempléni Árpád-fordítással. Lásd Uo., 50.

nyujtsa. A lehető legjobb műfordításokat készül nyújtani. [...] a Kisfaludy-társaság a haza költőihöz, műfordítóihoz fordul, hogy a vállalatot közreműködésükkel előmozdítsák. Egyuttal megjelöli a bizottság azokat a francia költőket költeményeikkel, kiktől legszívesebben látja a fordítást s a legszebb tíz költeményre pályázatot hirdet. [...] Beranger, Lamartine, De Vigny, V. Hugo [...] Baudelaire [...] ²⁶⁹

Babits irodalmi érdeklődése kezdeteitől olvashatta Baudelaire-t – elvértve tehát magyarul is –, műfordítói pályája tizenévesen, költői szárnypróbálgatásaival egyszerre kezdődött meg. 1901-től járt a Négyesy-féle órákra, ²⁷⁰ s Baudelaire-t az egyetem alatt már biztosan jól ismerte, amikor a francia költő verseinek mintájára (*Tableaux Parisien*) megtervezte *Egy tél Budapesten* című művét, s megvallotta, hogy hasonló programra törekszik, mint amit a francia költőnek tulajdonít. ²⁷¹ Babits és kortársai levelezése, visszaemlékezései ²⁷² megerősítik a Baudelaire-hatást, ezekből is látható, hogy a 20. század első éveiben Babits Rilkrét, Poe-t, Goethét vagy Baudelaire-t olvasott. ²⁷³ Lackó Géza szerint tehát Babits nemcsak az új magyar Shakespeare-fordítás irányelveit fektette le, de valószínűleg Szabó Lőrincet is ő ismertette meg Shakespeare szonettjeivel. ²⁷⁴ Szabó Lőrinc korai Shakespeare-élménye így nem különíthető el a Babits-, Baudelaire- és Tóth Árpád-hatástól. Szabó Lőrinc Baudelaire-élményéről emlékezésében ez olvasható: „Melléktárgyként jó ideje franciát is tanulunk az iskolában. [...] Kardos Pál [...] elvitte Oláh Gáborhoz a fordításomban Baudelaire *A dög* című versét, és kölcsönkapja számomra a *Les Fleurs du Mal*-t. Micsoda boldogság! A fél könyvet átmásolom egy irkába, oly áhítattal, ahogy a bibliát se másolták a középkori szerzetesek.” ²⁷⁵ Béber László memoárja megerősíti, hogy Szabó Lőrinc nem eredetiből, hanem németből fordította első Baudelaire-versét: „*A dög* első fordítása német után készült – háború volt, nehezen lehetett francia könyvhöz jutni. A fordítás elkerült Oláh

²⁶⁹ Lásd *Irodalom és művészet [rovat]*, In: Budapesti Hírlap, 1895. július 7., 8. A fordítások megjelenése: ANTHOLOGIA 1901–1903. Baudelaire a 2. kötetbe került bele hat verssel, köztük a *Repedt harang* című Zempléni Árpád-fordítással.

²⁷⁰ A Négyesy László professzor által vezetett önképző körös irodalomórák népszerűek voltak a 20. század elején, Négyesyhez járt Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád, Juhász Gyula, Zalai Béla vagy Oláh Gábor is.

²⁷¹ „klasszikus ódáim és himnuszaim még egyáltalán nem készek; t. i. ismét változtam és most én is l’art pour l’art ember lettem és simítok, akár Flaubert, Baudelaire” – írja Babits, lásd KOSZTOLÁNYI 2013, 123.

²⁷² „Kosztolányi Dezső egy őszi délutánon mutatkozott be nekem, a titkárnak, és jelentette, hogy Baudelaire-fordításokat akar fölolvasni. Babits Mihály szintén fordításokkal kezdte, de ő Baudelaire mellé Goethét is fölvette”, lásd [Juhász Gyula, 1918, In:] JUHÁSZ 1969, 45–46.

²⁷³ BABITS 1998, 191–192., 198.

²⁷⁴ LACKÓ 1923.

²⁷⁵ SZABÓ Lőrinc, *Életrajzom?*, lásd SZABÓ 1974, 20. [Kiemelés: P. A.]

Gáborhoz, aki kölcsön adta Lőrincnek a maga *Les Fleurs du Mal* kötetét.”²⁷⁶ Szabó Lőrinc később már biztosan eredetiből fordít, és nyilván ez a fordítása jut el aztán Babitshoz: „Húsvétkor elviszik Babitshoz egy Baudelaire-fordításomat, egy egész olimposzi társaság kezdi olvasni a vidéki diák művét, de a negyedik sornál vendég jön, s a szívdobogató bemutatkozás mégis elmarad.”²⁷⁷ Szabó Lőrinc gimnazista korától olvasta tehát Baudelaire, Verlaine vagy épp Ady és Babits verseit, füzetébe másolta őket. Amikor pedig az előrehozott hadiérettségi, majd a katonaság után Budapestre kerülve egyetemre járt, verseit hamar elvitte a *Nyugat* szerkesztőségébe Babitshoz, aki nem sokkal később a barátjává fogadta. 1921 júliusától Babitsnál élt, aki sokféleképp segítette, például egyetemi előadásai mellett tanársegédnek alkalmazta, illetve alkalmi munkákat adott neki: Baudelaire-t, Verlaine-t, Omár Khájjámot, Oscar Wilde-ot, Coleridge-et vagy épp Shakespeare-t fordíttatott vele honoráriumért. Így jelent meg igen hamar, 1921 első felében a *Shakespeare szonettjei*. Nem csoda tehát, hogy Szabó Lőrinc később elhatárolódott az 1921-es elszett, penzum-fordításaitól (azokat rossznak ítélve), és Shakespeare szonettjeinek újrafordítására, immár belső kényszert érezve, vállalkozott: 1948-ban jelent meg a második, javított változat, s kéziratban maradt egy harmadik, újfent több mint száz helyen eltérést mutató, 1957-ben bekövetkezett haláláig készített változat.

Shakespeare szonettjeinek újrafordítását tehát Szabó Lőrinc munkásságában a Baudelaire-versek fordítása előzte meg, azt pedig az erőteljes Ady-lenyomat, illetve Babitsék formahű műfordításaihoz való igazodási igény.

Ady *Három Baudelaire-szonett* című átírata a *Nyugat* folyóirat megalapítása előtt, 1904-ben jelent meg, a Budapesti Napló októberi (I. [*Örökkön hajt...*]; II. [*Édes és kínos...*]) és novemberi (III. *Causerie* [*Bűvös, szép őszi...*]) számaiban. Ady fordításait vizsgálva már Korompay H. János megjegyzi – 1977-es tanulmányában –, hogy Ady az először közölt két szonettnél az eredeti címeket elhagyta, s névtelenül adatta azokat közre.²⁷⁸ A címek elhagyása azért is bír kiemelt jelentőséggel, mert azoknak az értelemképzésben módosító: feszültséget keltő, ironikus és az egész verset újraértelmező szerepük lehetne. Az is csak félmegoldás, amit a harmadik verssel tesz Ady, ennek címét (*Causerie*) ugyan odaírja az első közléskor, de nem fordítja le: vagyis nem tájékoztatja megfelelőképp az olvasókat (noha ekkoriban valószínűleg ő is alig tudott franciául, tehát az eredeti nyelvbeli utalások neki is

²⁷⁶ BÉBER László, „Szabó Lőrinc Értelmező diákévei”, lásd BÍRÓ 2000, 145. [Kiemelés: P. A.]

²⁷⁷ BÍRÓ 2000, 69.

²⁷⁸ KOROMPAY 1977, 622–636.

gondot okozhattak volna). Fordítás és átírás korabeli viszonyát, Ady általi felfogását mi sem mutatja jobban, minthogy a szonetteket felvette az *Új Versek* (1906) című kötetébe, saját darabjai közé, *Három Baudelaire-szonett* címmel.

A Nyugatban 1909 elején jelent meg először Baudelaire-fordítás, Babits Mihály interpretálásában.²⁷⁹ Talán Babits azért is ragadta el/vissza a Baudelaire-fordítást Adytól, mert az *Új versekről* rendkívül rossz véleménye volt – ami ekkortájt ugyan már enyhülni látszott –: „Ady Endre émelítő poëta [...] »művészi öntudatlanság« legmagasabb foka.) [...] mikor [...] betör a Baudelaire oszlopos arányos márványszentélyébe és cédán széttöri e könyelvű költő szigorú formáit: hogyan haragudjam, én, a pedáns? [...] az ifjú, a „modern” magyar irodalomnak közös hibája ez a hígság, ez a hanyagság, lazaság”.²⁸⁰ Babits versfordítása, s annak kifejezetten a Nyugatban való megjelenítése egy kései, de annál aktuálisabb, a jövőre kiható reakció is lehetett az Ady által interpretált Baudelaire felülírására – bár Babits korábban is fordított a francia költő műveiből, a Nyugat és a *Három Baudelaire-szonett* megjelenése előtt: *A semmi vágya* (*Le goût du néant*) című darab például 1904 nyarán született. A fentiekből következik, hogy nem ok nélküli és véletlen tehát, hogy feléje áradó ellenszenvet Ady érzékelt, és amikor a Nyugat közölte Babits két szonettjét (*Arany Jánoshoz, Szonettek*),²⁸¹ magára vonatkoztatta azokban a modernkedők elleni hangot. Ezeket a kortársak közül is sokan vélték Ady-ellenesnek, „épp ezért a két szonett az elmúlt évtizedek folyamán sokszor szolgáltatott kitűnő alkalmat arra, hogy kettős vonatkozásban is elmarasztalhassák miatta a költőt: egyszerre lehetett Babitsot Petőfi és Ady, vagyis a szokásos csúsztatással, egyúttal haladás ellenesnek beállítani.”²⁸² Az első sorban megidézett és megszólított „Hunyt mester” kétségkívül közelebb állt Babitshoz, mint a két fenti költő, az 1910 őszén publikált *Petőfi és Arany* című írásában is úgy jellemezte Aranyt (Petőfivel szemben felmagasztalva), mint aki személyiségében is közelebb áll hozzá: míg Petőfi szerencsés költő, addig Aranynak „egész lelke seb [...] az őszinteség keserves lelkiismeretesség. [...] Ez az, amit Weininger, a hírhedt osztrák filozófus Gedächtnisnek, erkölcsi emlékezetnek nevez és a zseni legmélyebb sajátságának mond. // Ilyen Weininger értelmében vett zseni Arany.”²⁸³ Az *európai irodalom története* című művében Babits azt is

²⁷⁹ BAUDELAIRE 1909.

²⁸⁰ Babits Mihály – Kosztolányi Dezsőnek, Baja, 1906. február 21–22., lásd KOSZTOLÁNYI 2013, 448–449.

²⁸¹ BABITS 1910B.

²⁸² KELEVÉZ Ágnes, „Nem takart seb kell, inkább festett vérzés”. *Ady és Babits kapcsolata a Nyugat első éveiben*, lásd SZABÓ 1998, 106–116.

²⁸³ BABITS 1910C.

megjegyzi, hogy Arany szerint ebben hasonló volt Baudelaire-hez (és Flaubert-hez): „Aranynak is fájt a valóság, mint e nagy moderneknek.”²⁸⁴

A Nyugat Baudelaire-rel kapcsolatban 1910-ben közölt ismét anyagot: Tóth Árpád esszéjét,²⁸⁵ aki egy Baudelaire-t „másodrendű poétává” lefokozó francia kritika kapcsán (Fauget írása) írta meg védőbeszédét. A Nyugat ezek után évekig nem publikált több Baudelaire-t, egészen 1915-ig, amikor is megjelent Kosztolányi híres, *Baudelaire és a belgák* című, a belgákon élcelődő cikke.²⁸⁶

1916–17-ben összesen hét Baudelaire-versfordítást hoz a lap, egyet Babitstól (*Idegen versek* főcím alatt),²⁸⁷ négyet Tóth Árpádtól – ebből két szonettet *Fordítások régi és új költőkből*²⁸⁸ megjelöléssel –, s kettőt Havas Gézától: *Két Baudelaire-szonett a halálról*.²⁸⁹ A világháború a Nyugatra nemcsak cenzurálisan, hanem tematikailag is kihatott: a front és a halál témái köré koncentrált, s talán felerősítette a franciák, s ezen belül a Baudelaire körüli diskurzust. Emellett az sem utolsó szempont, hogy a háború és annak utánérzete elősegítheti a kötött formák iránti igény fellángolását (a külső világ instabilitásával szemben a belső megnyugvásért is szolgálható rend konstitútumát), a szonett a szerelmi lírából nőtte ki magát, ám gyakran használták társadalmi-politikai problémák ábrázolási formájaként is, a Metzler-lexikon szerint egyéb tartalmi változatai a patológus, hátborzongató szonett (Georg Heym; Georg Trakl) vagy a mindennapok és az ipari munka ábrázolója (Paul Zech), de jelentős szerepet játszott az emigráció lírájában (Bertolt Brecht), dicsőítette a náci időszakot (Gerhard Schumann) és az ellenállás költeménye (Albrecht Haushofer) is volt. A háború után gyakran tartalmazott filozófiai reflexiót²⁹⁰ – teszi hozzá a szócikk; ez pontosítható azzal, hogy nemcsak a háború után, hanem a háború alatt, mint feldolgozási és önkifejezési mód is jelen volt.

A háborúnak konkrét, az újságok tartalmi szabályozására kiterjedő hatása is volt. Az angol és a francia műfordítások folyamatos közlése jelezte a lap olvasói számára, hogy a Nyugat nem foglal állást, nem tesz különbséget a világháború résztvevői között nyelvi, kulturális szempontból. Ennek következményeképp – cenzurális tiltás miatt – viszont az 1916. évi 20. Nyugat-szám egyes oldalai csupán üres lapokkal jelentek meg.

²⁸⁴ BABITS 1979, 392.

²⁸⁵ TÓTH 1910.

²⁸⁶ KOSZTOLÁNYI 1915.

²⁸⁷ BAUDELAIRE 1916A.

²⁸⁸ BAUDELAIRE 1916B.

²⁸⁹ BAUDELAIRE 1917A., BAUDELAIRE 1917B.

²⁹⁰ SCHWEIKLE 2007, 715.

Ady Endre 1917-es cikke, a *Charles Baudelaire él* felhívta a figyelmet a francia intellektus erényeire, s egyúttal kiismerhetetlenségére: „minden Baudelaire-munkát ismerek, de Baudelairet nem”²⁹¹ – írja Ady, méltatása viszont kissé kényszeredettnek, vagy legalábbis eseményekhez kötöttnek bizonyul, hiszen így kezdi: „Kell írnom Charles Baudelaire-ről”, s jóval korábbi fordításaira/átirataira emlékszik vissza benne. Nem említi sem azt, hogy ezévből megjelent egy Baudelaire-fordításkötet, sem Babitsék műfordítói munkáját, de még csak a Nyugat ezévi, korábbi számaiban megjelent írásokra sem utal, kizárólag saját, egykori szonettfordítását és Baudelaire rá tett hatását említi. Az egyetlen aktualitás, amelyet Ady megnevez, Theophile Gautier prologusa, ezt, a cikk szerint, nemrég olvasta (újra). Pedig szintén 1917-ben jelent meg – még az Ady-írás előtt – Szini Gyula Baudelaire-esszéje a Nyugatban, amimég *Bajvirágok* címen utal Baudelaire művére egy korábbi fordítás címadása okán, arról ír, hogy Baudelaire kortársai „nem tudják eloszlatni a legendát, hogy a »Bajvirágok«-at csak romlott és szenvedélyektől dúlt lélek írhatta.”²⁹² Az 1917-es Kosztolányi *Baudelaire és Verhaeren*²⁹³ című írása és Swinburne Baudelaire-nek ajánlott verse (*Ave atque vale*)²⁹⁴ is, Kosztolányi fordításában. 1917-ben megjelent egy Baudelaire-fordításkötet is, György Oszkár munkája, a vitatott intenciójú és című *A rossz virágai*.²⁹⁵

1918-ban a lap újabb három Baudelaire-versfordítást közöl,²⁹⁶ szonettet újra csak 1919-ben (*Kísértet*).²⁹⁷ 1920-ban megjelenik a Nyugatban Babits Mihály fordításában a *Bánatos holdvilág*, Tóth Árpád fordításában a *Csítító* című szonett, s mellettük tizenkét másik Baudelaire-vers.²⁹⁸

Babits 1921-ben publikálja *Erato* című műfordításait, benne több Baudelaire-verssel, mint például az *Egy pogány imája* című szonett, de a kötet másoktól is hoz szonetteket, Pietro Aretino-tól, Giorgio Baffo-tól, Henri Canteltől, Paul Verlaine-től, Artur Rimbaud-tól, s kettőt *Shakespeare szonettjeiből* (I–II.).²⁹⁹ 1922-ben *A Rossz virágai*, immár György Oszkár és Térey Sándor kettős fordításában új kiadását éri meg,³⁰⁰ s csak ezután, 1923-ban jelenik meg, az eredetileg a Baudelaire-centenáriumra készült nyugatos *Le Fleurs du Mal*-

²⁹¹ ADY 1917.

²⁹² SZINI 1917.

²⁹³ KOSZTOLÁNYI 1917.

²⁹⁴ SWINBURNE 1917.

²⁹⁵ BAUDELAIRE 1917C.

²⁹⁶ BAUDELAIRE 1918.

²⁹⁷ BAUDELAIRE 1919.

²⁹⁸ A fordításokat lásd: Nyugat 1920. november 1–16., 1003–1011.

²⁹⁹ BABITS 1921.

³⁰⁰ BAUDELAIRE 1922.

fordítás, *A Romlás virágai* - (Babits Mihály, Tóth Árpád és Szabó Lőrinc munkája).³⁰¹ *A Romlás virágai* több újrakiadást és átdolgozást megélt. 1943-as, harmadik, bővített kiadása Szabó Lőrinc átdolgozott fordításaival és Baudelaire-tanulmányával jelent meg a Révai Könyvkiadónál, negyedik (422 oldalasra duzzasztott) kiadása pedig 1957-ben látott napvilágot Szabó Lőrinc előszavával, jegyzeteivel és Gautier Baudelaire-tanulmányával együtt. 1991-ben ismét megjelent egy új fordítás – régi címmel: Tornai József újra *A rossz virágai* szókapcsolattal fordítja le Baudelaire verseit. Az 1923-as *A Romlás virágai* címadását Szabó Lőrinc későbbi jegyzetei egyébként úgy magyarázták, hogy a

Mal szónak nincs a nyelvünkben igazi ekvivalense. Mint jelző és főnév: egyszerre idézi a fizikai vagy metafizikai rosszat, az anyagi vagy testi bajt, a betegséget, a kárt, a nehézséget, a fáradalmat, gyötrelmet, a veszteséget és a fájdalmat, az ördögöt. Magyar címnek „*A Rossz virágai*” kifejezés első tekintetre nagyon megfelelőnek látszik, de a főnevesített jelző, legalább ebben az esetben, nem hat természetesen; a „*Bajvirágok*” megoldás [...] erőltetett és sápadt... Ezeknek és hasonló meggondolásoknak az alapján választottuk annakidején Babits Mihállyal és Tóth Árpáddal „*A Romlás virágai*” címet (bár a „Romlás” elől a határozott névelő valahogy mégis elmaradt a címlapról).³⁰²

Az 1923-as fordítói előszó a formahűséget hangsúlyozta:

[a] szigorúság kötelezett a formahűségre is. Baudelaire verselése nem hanyag és szeszélyes, hanem kemény, kötött s szinte pedánsabb a klasszikusnál. A sorok hosszúsága, a caesura s a hím- és nőrímek (két verset kivéve, pontos) váltakozása, a szonettek végigrímélése vagy végig-nem-rímélése, maradéktalan beleszámítva a hatásba, a legkisebb eltérést is tiltják. Azt a szabadságot sem engedhettük meg, ami régibb fordítóknál szokásos volt: hogy a francia sort magyar alexandrinnal helyettesítsük; mert azonkívül, hogy a magyar vers a hím- és nőrím igazi különbségét nem adja vissza, egyébként sem alkalmas e komplikált, modern hangulatok öltönyéül.³⁰³

Érdeemes e ponton, az előszó intenciójával kapcsolatban a már korábban idézett, Kosztolányinak írt 1906-os Babits-levélre visszatekinteni – ebben egészen hasonló elvek be

³⁰¹ BAUDELAIRE 1923.

³⁰² BAUDELAIRE 1957.

³⁰³ BAUDELAIRE 1923, 8–9.

nem tartásával marasztalta el Babits Adyt. Az 1923-as első kiadásban, valószínűleg az előszóban ismertetett formai alaptézishez idomulva, egységesítették az összes korábban készült munkát, több más vers mellett ugyanis például a Tóth Árpád által 1916-ban fordított *Előhang* is új változatban jelent ott meg. Elmondható, hogy összességében a kötet több mint húsz év munkáját, fordításait és fordítási kísérleteit, műfordítói koncepcióját foglalja magában. Az egyik korábbi fordító, Térey Sándor így méltatta kritikájában e kötetet: „A magyar nyelv oly gazdagságát, a kifejezésbeli árnyalatok annyi lehetőségét és változatosságát találjuk, hogy még György Oszkár úttörő munkája, Franyó Zoltán nem mindennapi fordítása és Kosztolányi néhány költői szépségű átültetése után is új és friss élvezetet nyújtanak. [...] A szövegek néhány oly ihletett visszaadására bukkanunk, mely eredeti versnek is ritkaság”.³⁰⁴ Lackó Géza *Magyar Shakespeare, magyar Baudelaire* címmel írt rövid esszét a Nyugatba a Baudelaire-fordításkötet megjelenése után: „A fordítást hárman végezték. Babits, aki Dantén megtanulta az alázatosság egyszerűségét, Tóth Árpád, a legfinomabban rafinált verselő és Szabó Lőrinc, aki váratlan tökéletességű s bántóan lezuhanó soraival leginkább baudelairei, mert Baudelaire tudvalevően éppen oly kínosan versel, mint Vajda János, nagy szépségek montblankjairól esetlenségek, fölösleges szavak, közhelyek szakadékaiba szédülve néha.”³⁰⁵

A Nyugatnak tehát kardinális jelentősége volt a hazai Baudelaire-recepció létrejöttében, a magyar szonett történetében, s az első modern lírafordítások születésében – különösen a Rába György által a „Nyugat nagy műfordító nemzedéké”³⁰⁶-nek nevezett Babits–Kosztolányi–Tóth Árpád triásznak, illetve a már korán velük együtt dolgozó, de tanítványuknak tekinthető Szabó Lőrincnek.³⁰⁷ A Nyugat nyitni is próbált, ugyanakkor óvatosan bánt az arányokkal: a magyarságtudat csorbításának vádját elkerülni próbálva, egyensúlyozott. A lap első éveiben feltűnő, érzékelhető volt a világirodalom felé terjeszkedés, mindemellett végig domináltak a magyar nyelvű versek: másokéi mellett Ady magyarság-versei. S mégis: sok ellenzője akadt, ez látható a Nyugatot nagyképűként, a magyarságot és a népet lenéző, rossz ízlésű, szóficamító, szennyírók társaságaként jellemzett cikkekből. E tények számbavétele nem megkerülhető, ha a fordításokhoz, a külföldön

³⁰⁴ TÉREY 1923.

³⁰⁵ LACKÓ 1923.

³⁰⁶ RÁBA 1969, 12.

³⁰⁷ Utóbbi fordításairól lásd SZABÓ 2004., és MEZEI 2016.

divatos, de a hazai terepen kevésbé ismert, használt formák történetéhez szándékozunk hozzáférni.

A szonettek fordítása összeköthető a modern magyar költészet kialakulásával, ami a líranyelv teljesítőképességének mércéjeként is értékelhető. A nyugati nyelvekből fordított nyugati forma nyilvánvaló esztétikai és kulturális állásfoglalás, de nem degradálása, megcsúfolása a hazainak, sőt, sokkal inkább a magyar nyelv költői próbatétele – épp az a Kosztolányi írt cikket a tízes években Baudelaire védelmében, akit a magyar nyelv tisztelőjeként tartunk számon,³⁰⁸ vagy az az Ady méltatta, akit a Napkelet³⁰⁹ is közölt.

A szonett 20. századi magyar irodalomban történő továbbélésének/újraéledésének kulcsa a Nyugat első másfél évtizedében, s fordításaiban rejlik. A Baudelaire- és a Shakespeare-fordítások ugyanis nemcsak a francia és angol szerzők szonettjeit ismertették meg a hazai olvasóval, hanem önálló magyar nyelvű műként is értelmezhetővé vátnak, s hatásuk a magyar irodalomra nem egyszer jelentősebb volt, mint az eredeti francia vagy angol versé, főként, ha nem (pusztán) közvetíteni szándékoznak, hiszen „[m]it is »mond« egy költemény? Mit közöl? Nagyon keveset annak, aki érti. Ami benne lényegi, az nem közlés, nem kijelentés. Az a fordítás azonban, amely közvetíteni akar, mégsem közvetíthetne semmi mást, csak a közlést – vagyis valami lényegtelen.

³⁰⁸ Kosztolányi *Erős várunk, a nyelv* című kötetét épp a Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T. jelentette meg 1943-ban.

³⁰⁹ Amely ugyanakkor Babitsról, Ignotusról, Tóth Árpádról és más nyugatosokról ugyanúgy közölt néhány írást, sőt az a hír járta, hogy a Napkelet a „Nyugat előszobája volt” a fiatal írók számára. Vö. RÓNAY György, *A Nyugat*, lásd RÓNAY 1971, 144.

V. A '45 UTÁNI SZONETT NÉGYFÉLE MEGKÖZELÍTÉSE

V. 1. KÖTÖTT VAGY SZABAD FORMA? – NEMES NAGY ÁGNES ÉS A SZONETT

*„a vers nem próza [...] mert közlendői – saját
szavain kívül – közölhetetlenek.”*

Nemes Nagy Ágnes

Az V. fejezet a második világháború ideje körül indult lírai pályák közül a legfontosabb, paradigmaváltónak tekintett szerző munkáinak értelmezésével kezdődik. A későmodernség azon költőjével foglalkozik, akinek nyelvi, poétikai és szubjektumfelfogással kapcsolatos gondolatai számottevőek: „a produkció és recepció kölcsönösségében ugyanis mindig az individuumfelfogás és a nyelvhez való viszony [...] változásai jelképezik azokat a »korszakküszöböket«, amelyek nyomán az esztétikai tapasztalat elidegenedik korábbi önmagától. Éspedig úgy, hogy a folytonosság ilyenén megszakításain keresztül teszi láthatóvá önmaga történetiségét.”³¹⁰

Nemes Nagy Ágnes szerint természetes, hogy a költőnek fiatalon verstani ambíciói vannak. Dsida Jenőről írt esszéjében így fogalmaz: a mai költő „már 16 éves korában rengeteg boldog erőfeszítést dob bele abba, hogy kifogástalan szonettet írjon, [...] fenntartom meggyőződésemet, hogy ritkán, igen ritkán lesz költő abból a kezdő poétából, akit nem érdekel a saját mestersége. Akit nem érint a »hogyan csinálják« kérdése.”³¹¹ A forma elsajátítása tehát tanulási folyamat, a költői mesterség része, hozzászoktat szűk korlátok közé szorítva kifejezni a gondolatokat, ám megvan az a hátránya is, hogy kirekesztő bizonyos szavakkal, kifejezésekkel a kötött szótagszám, a ritmuskényszer vagy a rímkényszer okán. A 20. századi költőnek mégis éppúgy fontos ismernie a kötött formákat, mint az előző korok alkotóinak, még ha el is veti azokat: mert csak az tud igazán formabontó lenni, aki pontosan tudatában van annak, milyen formákat és műfajokat bont le, alakít át. A *Formakényszer* című esszéjében Nemes Nagy ezt írja:³¹²

A versforma tehát kényszerít; kihagyat, betoldat, hamisít, ordenáré közhelyekbe vonszol, óságos konformizmusokba, önmagunk elvesztésébe. Továbbá ihlet, segít, agyba vés, elbűvöl, madárpiszokból aranyat csinál. [...] Éppúgy ismerem a hagyományos értelemben

³¹⁰ KULCSÁR SZABÓ 1995, 33.

³¹¹ NEMES NAGY Ágnes, *Dsida Jenő*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/456.

³¹² NEMES NAGY Ágnes, *Formakényszer*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/517.

vett „formaművészet” vonzását, mint a formabontás elkerülhetetlenségét.

Nemes Nagy szerint a magyar lírában azért nincs és nem is lehet megszűnőben a kötött forma – írja évtizedekkel később –, mert a nyelv ritmikai rendszere egyedülállóan kettős, továbbá agglutináló szerkezete egészen más, mint az indoeurópai nyelveké, s viszonylag fiatal, ezek miatt sokkal több kiaknázatlan lehetőséget rejt magában, mint a többi európai nyelv – fejtegeti *A magyar nyelv dicsérete* című esszéjében.³¹³ Nemes Nagy Ágnes ilyen jellegű írásai Kosztolányi (magyar) nyelvet tárgyaló esszéihez hasonló szemléletűek.

Bár Nemes Nagy költészetében nem gyakori a szonett, fordításai között annál inkább előfordul, esszéiben is kiemeli, sőt eszményíti ezt a formát. *A Sándor Mátyás kapitányban* azt írja, hogy „nincs veszélyesebb költői vállalkozás, mint szonettben tudósítani arról, hogy egy világhírű oratórium vagy freskó remekmű. Vagyis (olyan sokszor) ökörszemként a sas szárnya alól törni a művészet egébe.”³¹⁴ Kicsit másképp, de tartalmilag ezt fogalmazza meg Rainer Maria Rilke egyik szonettjéről írt esszéjében is: „vállalkozása igen kockázatos. Nincs reménytelenebb, mint versben megesküdni, hogy egy zenemű, egy festmény remek. A már egyszer elkészített műtárgyról újabb művet költeni művészileg életveszélyes, minden pillanatban másodlagossá válhat, [...] S ugyanakkor mindig is gyakorolt, elkerülhetetlen cselekedet ez: a művészet reflektál a művészetre, a kultúrélmény létélménnyé válik.”³¹⁵

Rilkéin kívül Áprily Lajos³¹⁶ vagy Babits Mihály szonettjeivel foglalkozott, illetve idegen nyelvről fordítottal, fordításkritikát készített az Illyés Gyula által interpretált Francis Jammes-szonetról (*Mi is a boldogság*), amelyben kifejtette, hogy a szonett architektonikájában mely részeket értékeli súlypontnak, s ezekhez hogyan viszonyul a többi versszakként értett egység:

[...] a második quatrain – mindig kényes pontja volt és marad a szonettformának. Függő változónak nevezném, az első négy sor független változó jellegével szemben. Itt már minden meg van határozva, a rím, a ritmus, a hangulat, ez a rész tartalmazza a kezdet

³¹³ NEMES NAGY Ágnes, *A magyar nyelv dicsérete*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/55–56.

³¹⁴ NEMES NAGY Ágnes, *Sándor Mátyás kapitány*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/549.

³¹⁵ NEMES NAGY Ágnes, *R. M. Rilke: Archaikus Apolló-torzó*, lásd NEMES NAGY 2004, 2/192.

³¹⁶ Áprily Lajos *Marathon* című szonettjét „az egyik legszebb magyar szonett”-nek nevezi, mert „Ez a tisztán metszett, bár nagyon tömören, tömötten fogalmazott szonett egy sor olyan asszociációt vagy problémát hordoz magában, ami nemcsak a költő egészére, hanem költője irodalomtörténeti helyére is utal.” NEMES NAGY Ágnes, *Emlékezés Áprily Lajosra*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/620.

lendülete után a folytatás nehézségeit. [...]

A szonett két terzinája viszont (ahogy az iskolában tanultuk) fordulatot jelent a versben. Én inkább azt mondanám: új lélegzetet jelent.³¹⁷

Figyelemre méltó, hogy Nemes Nagy Ágnes mit emel ki tehát: a második egységet, amelynek eszerint nehezebb betölteni a funkcióját, mint a többinek: hiszen nincs konkrét célja. Míg az első meghatározza az alaphangot, s az utolsó kettő jellemzően fordulatot, szintézist hoz, a második egység kevésbé predesztinált: ez szabadságot is ad, de nehézséget is okoz. Érdekes ezzel a szerkezettel kapcsolatban felidézni azt, mit ír egy másik esszéjében Nemes Nagy a négysoros felépítéséről – amely a szonett kvartináira és magára a négyosztatú szonettre is adaptálható –, formáját egy körtéhez hasonlítja:

[...] pontos, szellemi-testi alakját is tudtam a négysoros versszaknak: csepp formájú vagy körte alakú. [...] Egy négysoros akkor jó, ha aránylag kis hangsúllyal kezdődik (a körte vékony nyaka), a harmadik sorban testesedik és a negyedikben! A negyedikben kikerekedve, széles mozdulattal, súlyosan lezárul. A súlyelosztás égető: a negyediknek kell legsúlyosabbnak lennie. Ezért a körte- vagy vízcseppforma, a lefelé szélesedő. Nincs is ebben semmi különös. Érzékeli mindenki, aki négysoros versszakokat írt, vagy ilyeneket olvasóként átélt, hogy ez a súlyelosztás jellemző, és szükségszerűen jellemző bizonyos négysoros szerkezetekre.³¹⁸

Ezt a felépítést érthetjük a szonett négy versszakára (strófaegységére) is: azaz súlytalanabban indul, a harmadik egység hozza az új információt, s a negyedik adja a kikerekedést, a vers súlyát. A második sorról (egységről/versszakról) ez esetben sem esik szó, azonban látható, hogy nagy jelentőséget tulajdonít Nemes Nagy az intenzitásnak, a folyamatos súlypont-áthelyeződésnek. Másutt ezt írja: a „vonzónak és a már-már félelmesen váratlannak az érzése együtt, ez a boldogító szorongás: ez a vers feszültsége. Ahol a feszültség, bármilyen eszköz által, megnő, ott a vers sűrűsödési pontja van, a vershatásban döntő.”³¹⁹ A *hegyi költő* című munkájában hosszabban is kitér a szonettformára: a *Kisebb szerkezetek* című részben, a korai Babits-versek elemzése után arról ír, hogy nálunk a szonett kései, „nyugatos” fejlemény, szinte alig számottevő előzményekkel, nemegyszer

³¹⁷ NEMES NAGY Ágnes, *Kék völgy. A műfordító Illyés*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/604–605.

³¹⁸ NEMES NAGY Ágnes, *Császárkörte*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/518.

³¹⁹ NEMES NAGY Ágnes, *Egyéni versláb. Dinamika, feszültség*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/162–165.

rendkívüli terheket halmozva a karcsú formára, mint Babitsnál *A lírikus epilógjában*.³²⁰ A gondolatmenetből³²¹ az derül ki, hogy a szonett egyrészt konkrét tematikai, tartalmi jegyekkel bír(t a „nyugatos szonett” előtt), és hogy eredendően könnyedebb, kecses verstípus. A legelső szonettek Lentini, Dante, Petrarca vagy Michelangelo tollából, még ha látszólag csupán egy nő szépségének dicséretét is tették tárgyukká – az udvari szerelem hagyományos költészeti konvenciói, a trubadúrlíra szokásai vagy a petrarkizmus alapján –, általában akkor is integráltak tizennégy sorukba egy ennél tágabb réteget, másodlagos olvasási referenciát. Sokszor a trubadúr azért hívta fel hölgye figyelmét szépsége mellett annak mulandóságára is, hogy ezzel az idő tűnékenységére figyelmeztessen, s az értékek átörökítésének fontosságára utalva gyereknemzésre buzdítsa. Amikor a költő szerelmes lovagként választott hölgyét dicsérte, nemcsak a nő fizikai szépségét méltatta, hanem a benne megnyilvánuló isteni szépséget és erényeket is: ezáltal magáról a világról (a korszakról) és a lírai én arról alkotott képéről is tudósít a vers.³²²

Ahogy A. J. Smith *The Metaphysics of Love* című könyvének „*Sense and Innocencesm (from Dante to Milton)*” fejezetében olvasható, a reneszánsz témaválasztás néhány könnyedén meghatározható tárgykör köré szerveződik, mint például a csók, az udvari szokások, a dicsőséghez vezető út, a földi paradicsom, a fény megtapasztalása, a szépség mint neoplatonista eszme, spirituális tanok, szerelem és varázs (alkímia, hermetizmus) stb.³²³ A szépség és a szerelem témájának körüljárása tehát önmagán túlmutat, alapvetően három szférához kötődik: az imádott hölgyhöz, a művészethez és az Istenhez – ez a triász az európai költészet hagyományainak alapja, s egyben a szonetté is. Máig számottevő a lovagi líra azon tradíciója, hogy a „plátói szerelem” dialektikus struktúrájában a nőnek hibátlanak kell lennie, mivel a nő kizárólag a szépséget és a tökélyt képviseli, éppen ezért nem lehet a férfi egyenrangú társa: tehát az idealizáció győzelme arat a társiasság felett.

³²⁰ NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/222. Kiemelés az eredetiben.

³²¹ Az idézetet hosszabban lásd az 58. oldalon.

³²² Lentini *Szívem szerint...* incipitű szonettje például így indul: „Szívem szerint szolgálom én az Istent, / hogy feljussak egyszer majd a mennybe [...] De hölgyem nélkül semmi dolgom ott fent”. (Baranyi Ferenc fordítása)

³²³ A. J. Smith az alábbi témákat különíti el: Contrasting kisses: Inferno and Eden; Courtly ardours: in quest of the secret Rose; Gleams of glory: New Style and New Life; Earthly Paradise: the crown of the Purgatorio; Stairway to God: St Augustine, and the itinerary of love; Towards the heart of light: the Paradiso; Spiritual ardours: St Bernard, and the suitors of Christ; The lure of beauty: Florentine neoplatonism; Love the magician: hermeticists and alchemists; The bond of kind: Paradise Lost, lásd SMITH 1985, 13–146.

A szonett az évszázadok során tematikailag többször átalakult, tendenciózus jellemzőjévé nőtte ki magát azonban az ars poétikus, s még inkább az önreflexív rétege – hasonlóan írt Hódosy Annamária,³²⁴ amikor Shakespeare szonettjeit metaszonetteknek keresztelte el a Patricia Waugh-féle metafikció és a Lovrod-féle metadráma³²⁵ mintájára, s Fogarasi idézi, aki szerint ez a típus a szonett

[...] paradigmikus versformáját állítja elének, mind tematikus, mind formai szinten. A versben kifejtett poétika így értelemszerűen magán a versen mérettetik meg. Somlyó György *Szonett, aranykulcs...* című gyűjteménye arról tanúskodik, hogy ez a metafikcionalitás korántsem idegen a szonett műfaji hagyományától. A szonettforma szerzők tömegénél válik fontosabbá, mint a „nyelven túli” világ, így gyakran a szonett saját formai jegyei alkotják a versek tárgyát.³²⁶

Nem biztos, hogy a *metazonett* kifejezés bevezetése termékeny, mivel a szonetteknek egyébként is szubsztanciális része az önreflexió, így felvethető a kérdés, vajon a metastruktúrába rendezés mit ad hozzá az értelmezési lehetőségekhez. Talán fontosabb a forma önnön természetéből fakadó *reflexivitás*: alaki és tartalmi kötöttségei révén a szonett már-már műfajnak nevezhető. Szigeti Csaba úgy véli, hogy a szonett épp tartalmi-logikai sajátosságaiból kifolyólag nem költői forma, hanem formatípus, amely sokfélesége miatt képes megújulni a mai napig.³²⁷

Nemes Nagy Ágnes alkotói önreflexivitásáról versei mellett több, kifejezetten az írásmódról szóló esszéje tanúskodik, mint például a *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk* című, amely a szerző és az olvasó felől is megkísérli értelmezni az irodalmat: „Belülről nézve minden írás többé-kevésbé csatavesztés. Kívülről nézve persze nem az. [...] Versírás közben a költő mozgósítja [...] eszközeit, mindenekelőtt a nyelvet, tapasztalatait, általános és pillanatnyi céljait, teljes személyiségét, a kort, a belé ivódott társadalmi és egyéni indíttatásokat, a stílusirányzatot, a divatot, a divatellenességet és így tovább.”³²⁸ Nemes Nagy Ágnes

³²⁴ HÓDOSY 2004.

³²⁵ Lovrod pedig Lionel Abel 1963-as *metatheatre* terminusára hivatkozik, amellyel az önreflektív színházat illette, In: LOVROD 1994, 497.

³²⁶ FOGARASI György, *A kulcs és a bárány*, In: FOGARASI – MÜLLNER 1998, 189. Kiemelés az eredetiben.

³²⁷ SZIGETI 2011.

³²⁸ NEMES NAGY Ágnes, *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/34.

költészetében gyakori, hogy „a vers tétje: a saját formájának a keletkezése.”³²⁹ – ahogy *A Föld emlékei* kapcsán Bovier Hajnalka fogalmaz. A sokat elemzett, *A formátlan* című vers jól példázza a nehézségeket:

A formátlan, a véghetetlen.
Belepusztulok, míg mondatomat
a végtelenből elrekesztem.
Homokkal egy vödörnyi óceánt
keríték el a semmi ellen.
Ez a viszonylagos öröklét
ép ésszel elviselhetetlen.

Vagyis a legnagyobb nehézség az, hogy a metaforikusan megnevezett szövegalkotási tevékenység pontos jellemzése túlmutat a lírai én képességeinek határán: a vers tétje ezáltal önnön keletkezése, és maga a megnevezés gesztusa, a kimondhatóság lesz: nem konkrétum, inkább univerzális tartalom szavakba öntésének vágya. E vállalkozás lehetetlensége az, ami a lírai én szenvedéseit, sőt halálba hajszólo pusztulását okozza – erről tesz tanúbizonyságot Michelangelo *Szonett Vittoria Colonnához* című versének zárzata is: „nem véstem ki a márványkőből, csak a halált.”³³⁰ Gáspár Csaba László filozófus close readingjében kitér arra, hogy a költő „nem szavakat mormol, mondatokat fűz, és nem irreális nyelvi szerkezeteket – verseket – költőget magában, hanem költői kimondást, megnevezést cselekedve megalapítja az ember jelentésekből felépülő valóságát, vagyis világot emel”,³³¹ ugyanakkor – folytatja – a nyelv nem képes mindennek a megnevezésére, szavakat ütköztet az értelem minél közelebbi megvilágítása érdekében, s ez a fogalmakkal nem leképezhető pillanatnyi, villámszerű élmény az, ami a „véghetetlenből elrekesztett viszonylagos öröklét”. A költő feladata tehát a felfogóképesség (ép ész) határán túli dolgok versbe foglalásának kísérlete.

Az újholdas líra legfőbb ismertetőjegye talán éppen az, hogy „az individuum versbeli jelenléte – a személyes közvetlenség jelzéseinek fokozatos elhalványulásával – egyfajta elvont beszédhelyzetté alakult át, a mű műalkotás volta a megformáltság abszolút közegében nyilvánkozik meg. Vagyis, hogy a vers voltaképpen nem az egyén, nem a vallomástevő

³²⁹ BOVIER Hajnalka, *Ritmus és keletkezés. Nemes Nagy Ágnes: A Föld emlékei*, lásd HORVÁTH – SZITÁR 2006, 418.

³³⁰ Ford.: Faludy György, elemzését lásd a Faludy-fejezetben.

³³¹ GÁSPÁR Csaba László, *Költészet és filozófia. Költői szó és „világ” alapítás*, lásd KABDEBÓ 2016, 123.

szubjektum, hanem a szó hatalma alatt áll.”³³² Nemes Nagy elhatárolódik attól, hogy „*nem is gondolhatunk mást, mint amit nyelvünk sínpályái elénk szabnak, de azért nem árt a gondolati formák, a nyelvtani ítéletek mélységes meghatározó erejét eszünkben tartanunk.*”³³³

Hans Georg Gadamer a műalkotásra való odahallgatásról szólva ezt írja: „miként a képben a színek jobban ragyognak, az épületben a kövek többet hordoznak, akként a költészetben a szó is többet mond, mint bárhol másutt”.³³⁴ Nemes Nagy a *hogyan* kérdésére keresi a választ esszéiben: „Nem tudjuk, mi a művészi hatás legbelseje. Idevágó véleményeink tagadók. Nem a szó, nem a szándék, nem a forma, nem a formabontás.” A szó fontossága mégis megkérdőjelezhetetlen, Nemes Nagy kifejezésével élve *mesterségünk szerszáma*, a mesterség pedig egyensúlyjáték: „keskeny ösvény két szakadék között. Vagy másképpen: az egyértelmű szó és a tagolatlan közérzet párharca. De folytathatnám tovább a kettősségek felsorolását, ennek a »között« állapotnak a bekerítését, ami számomra a költészet.”³³⁵ Gadamer egy másik szöveghelye még inkább megvilágítja ezt: „Sose szabad lebecsülni azt, amit egy szó mondani képes nekünk. Hiszen a szó a gondolkodás olyan teljesítménye, melyet az már előttünk elvégzett”.³³⁶

A kimondhatóság-kimondhatatlanság a versekben a nyelv fékezhetetlen hatalmát, a költő felett állását mutatja be, sőt, a nyelv olyannyira „hatalmasabb használóinál” (Petri György), hogy alkotó-, létrehozó erővel is képes bírni, tehát a költői megszólalás austini értelemben performatív teremtként is elgondolhatóvá válik, így a költészet ön- és világértelmezéseként tükröződik vissza. A Nemes Nagy Ágnes költészetében megjelenő önreflexivitásról Z. Urbán Péter 2015-ben publikált egy, a kérdést körüljáró monográfiát, ebben az önreflexivitás elméleti alapvetései tekintetében többek között Müller-Zetzelmannra³³⁷ és Werner Wolfra³³⁸ hívja fel a figyelmet. Wolf önreflexió-definíciójából indul ki, amely szerint az önreflexió olyan önreferens jelentésként (*selbstreferenzielles Bedeuten*), vagyis olyan önreferenciaként fogható fel, amelynek esetében a jelrendszer elemei mindig magukban foglalnak valamiféle állítást egyazon rendszer másik elemeire vonatkozóan vagy a rendszer egészéről. Müller-Zetzelmann a metalíra csoportosítását is elvégzi: „a metalírai utalás kontextusát tekintve megkülönböztet elszigetelten magában álló (punktuell) és kiterjedt (extensiv), tiszta (rein)

³³² KULCSÁR SZABÓ 1993, 73.

³³³ NEMES NAGY Ágnes, *A nyelv kényszere*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/155–157.

³³⁴ GADAMER 1994, 124.

³³⁵ NEMES NAGY Ágnes, „*Tünékeny alma*”, lásd NEMES NAGY 2004, 1/21–23.

³³⁶ GADAMER 1994, 23.

³³⁷ MÜLLER-ZETTELMAHN 2000.

³³⁸ WOLF 1997.

és kombinált (kombiniert), valamint nyílt (offen) és rejtett (verdeckt) explicit metalírát.”³³⁹ Z. Urbán továbbá Erika Grebert idézi, aki „az általa öntematizálásra leginkább hajlamosnak tartott szonettekre koncentrálna a költészetet [mint] valamely (kézműves) mesterséggel azonosító metaforák fő teljesítményét abban látja, hogy az kiemeli a mű keletkezésében az analitikus és szintetikus lépésnek, azaz a megbontásnak és az újra összeillesztésnek a szerepét”³⁴⁰ – vagyis a művészet keletkezésének performatív aktusát, ilyen például az önreflexív szonettekben az írás vagy a szövés tevékenységére utaló nyomok keresése, hiszen ezeket „olyan önreflexív »metafogalmakként« (Metabegriffe) olvassa, amelyek egyszersmind a vers nyelvi megalkotottságára, szövegszerűségére is ráirányítják a figyelmet.”³⁴¹ A Nemes Nagy Ágnes-versek jelentős hányada önreflexív, s ez különösen igaz a szonettekre, amelyeknek tétje gyakran önnön keletkezésük, a vers anyagának textualizálása, a nyelv s ezáltal a kimondhatóság kérdése.

A RILKE-HATÁS

A kimondhatóság-kimondhatatlanság témáját tárgyá tevő, önreflexív vers bőven található a Nemes Nagy-fordítások között, ilyenek például a Rilke-versek magyar átültetései. A Lyra Mundi-sorozatban kiadott Rilke-versek kötetben³⁴² több Nemes Nagy-fordítás szerepel, szonettből azonban csupán kettő: a *Szonettek Orfeuszhoz* kötetből az *I/14. [Kört jár velünk szőlő, gyümölcs, virág.]*-kezdetű – „Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht.” –, illetve a *II/2. [Mint a papírlap, bár hevenyészve.]*-incipitű – „So wie dem Meister manchmal das eilig” – szonett magyar nyelvre átültetése fűződik. Ezek közvetlen hatásként értékelhetők a Nemes Nagy-szonettek tekintetében, utóbbi vers, s főleg annak első kvartinjára épp az írást tematizálja: „Mint a papírlap, bár hevenyészve, / a mester *igaz* vonalát veszi át: / néha tükörlap szívja be mélyre / a lányok egyetlen, igaz mosolyát”.³⁴³

A Rilke-költészet egészen másként hatott a magyar irodalomra, mint saját nemzeti irodalmára. A Rilke-fordításhoz hasonló viszonya volt Nemes Nagynak, mint Szabó Lőrincnek a Shakespeare-szonettekéhez: évtizedekkel később felülbírált a saját korábbi

³³⁹ URBÁN 2015, 55.

³⁴⁰ URBÁN 2015, 85.

³⁴¹ URBÁN 2015, 85.

³⁴² RILKE 1983.

³⁴³ A németben így szól az első kvartina: „So wie dem Meister manchmal das eilig / nähre Blatt den *wirklichen* Strich / abnimmt: so nehmen oft Spiegel das heilig / einzige Lächeln der Mädchen in sich,” Kiemelés az eredetiben.

munkáit. Nemes Nagy élete két szakaszában veselkedett neki a Rilke-fordításoknak,³⁴⁴ először pályája kezdetén, aztán később már tapasztalt fordítóként, ám utóbbi munkának a végeredményével sem elégedett meg soha, hiába próbálta lecsupaszítani a verseket, saját bevallása szerint a második fordításokba is túlzottan belevitte a saját Rilke-élményét:

Az én Rilkém, akinek a lélegzését is ismertem, valahogy keményebb, érdeesebb, keserűbb. Sokkal kevesebb benne a ciráda, a szecesszió, az elomlás. Mintha fogtam volna Rilkét, és áthúztam volna a 20. század második felébe. [...]. Méghozzá öntudatlanul. Hiszen nagyon jól tudtam már akkor, hogy fordításban mit szabad, és mit nem. A leghívebben kívántam fordítani, szolgálni akartam minden szavammal. És mégis-mégis átformáltam Rilkét a saját Rilke-képemre.³⁴⁵

Az önreflexivitás és a kritikus önbírálat a fordítás terén is jellemzi tehát Nemes Nagy Ágneszt. A *daktilus, a hexameter* című esszéjében arról ír, hogy különösen azért tartja nehéznek lefordítani Rilke verseit, mert „[t]artalom és forma kivételesen egyből-öntött a Rilke-szövegben, ahol a tartalom kicsattan, ott a legszigorúbb, legdaktilusabb a forma is, például a sorvégen. [...] a fordító állandó tojástáncot jár a rilkei hang, nyelv, minőség, mondandó magyar szinonimái és a magyar daktilus végleg más következményei között. Vagy a rilkei hangot képezi le, vagy a rilkei ritmust.”³⁴⁶

Nemes Nagy Ágnesre legnagyobb hatással, Schein Gábor szerint – aki elsőként írt monográfiát költészetéről³⁴⁷ – *A képek könyve*³⁴⁸ volt. Nemes Nagy több esszét írt Rilkéről és a hozzá fűződő viszonyáról, részletesen elemzi például *Este* című versét. Saját bevallása szerint tőle tanulta meg, „hogyan a vers nem próza. [...] nem azért nem-próza, mert »formája« van, ríme, ritmusa, hanem azért, mert közlendői – saját szavain kívül – közölhetetlenek. A közlendőről tudtam meg valami fontosat Rilke által, és kevésbé a közlés módjáról.”³⁴⁹ Azt írja, tőle tudta meg tehát, hogy mekkora igazság is az, hogy egy vers tartalmi kivonata nem egyezik meg a verssel, ugyanis Rilke jó példát adott arra, hogy „a vers úgynevezett mondanivalóját nem lehet vagy alig lehet elválasztani a vers szövegétől. [...] Rilke biztos kalauz azon az úton, amely a névtelen emóció fogalmához vezet. [...] Ezek a névtelenek

³⁴⁴ A továbbiakról lásd BUDA 2016.

³⁴⁵ NEMES NAGY Ágnes, *Csatavesztések*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/61.

³⁴⁶ NEMES NAGY Ágnes, *A daktilus, a hexameter*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/147. Kiemelés az eredetiben.

³⁴⁷ SCHEIN 1995.

³⁴⁸ GINTLI 2010, 902.

³⁴⁹ NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-almafa*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/386. Kiemelés az eredetiben.

tolonganak a Rilke-versben, még századeleji ruhába öltözve, ezeknek nevét rejti vagy közli a szöveg egésze vagy még inkább a szövegösszefüggés, ezek szüntelen jelenléte az a messzeható újdonság, amellyel Rilke a század költői törvényhozóinak sorába lép.”³⁵⁰ Egy irodalmi (vagy bármely mű)alkotás jelentése tehát nem lefordítható, nem továbbítható más médiumon vagy nyelven keresztül, csak a műalkotás saját nyelvén működve kifejező igazán – mint erről tudósított a korábbi Gadamer-citátum.

Érdemes a már idézett *Rilke-almafa* című Nemes Nagy-esszé *Rilke-szótárát* is szemügyre, amelynek kulcsszavai: *magány, egyedüllét, idegen, vendég; félelem, aggodalom, szorongás; határ, határszél, perem; egzisztencia; lány, gyermek; rózsza; harc, zászló, menni, törni; névtelen; angyal; szegénység; szél, lélegzik, lélek, lehelet; élet-halál; és; majdnem; dicséret.* Az esszében minden kulcsszó magyarázatot kap, a *rózsza* például különleges részletességgel, Nemes Nagy Rilke egész természetélményének jelképeként aposztrofálja, szerinte Rilke ebbe a növénybe sűríti a natúra minden növényére és állatára kiterjedő szeretetét. Az esszét Nemes Nagy maga is egy növényi képpel zárja, Rilkét egy almához hasonlítja: „A korai, az érett és a késői Rilke mindig azonos önmagával, az a nagy, tízéves cezúra utólag nézve olyan rajta, mint az alma bemélyedése a száránál. Ott, a köldökön át szívott új erőt a növekedésre.”³⁵¹

Nemes Nagy ír Rilke *Archaikus Apolló-torzó* című szonettjéről, és annak a Tóth Árpád által magyarra fordított verziójáról, abból például az isteni tekintetet emeli ki,³⁵² mint a szonett alapképét,³⁵³ ebből kifejlődőnek látja az összes többi képet: a lámpát, a visszacsavart villanykörtét, a sugárzást, a csillagot vagy a mosolyt. A versnek épp ezekről az epifánikus fénymetaforáiról ír Wolfgang G. Müller, amelyek összekötik a szobor egyes darabjait a már nem létező fejjel.³⁵⁴ Paul de Man egyrészt ezt a képszerúséget emeli ki a Rilke-lírából: „költészete a helyek, tárgyak és jellemek csillogó sokféleségét vonultatja fel. A szép és a rút kategóriáit Baudelaire-hez hasonlóan Rilke is az érdekes közös rubrikájába sorolja. [...] A visszataszító és ijesztő témák ugyanolyan csáberővel rendelkeznek, mint a megannyi szép és fényesen tündöklő tárgy – a szökőkutak, játékok, katedrálisok, spanyol és itáliai városok,

³⁵⁰ NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-almafa*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/387.

³⁵¹ NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-almafa*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/389.

³⁵² NEMES NAGY Ágnes, *R. M. Rilke: Archaikus Apolló-torzó*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/378.

³⁵³ Az első három sor Rilke versében ez: „Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt / darin die Augenäpfel reiften. Aber / sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber”, amely Tóth Árpád fordításában így hangzik: „Nem ismerhettük hallatlan fejét, / melyben szeme almái értek. Ám a / csonka test mégis izzik, mint a lámpa.” Kiemelések – P. A. Az első kvartinát Kosztolányi Dezső így fordította: „Mi nem ismerjük hallatlan fejét, / amelyben szemgolyói értek. Ámde porzó / fénytől sugárzik lámaként e torzó / s nézése benne lecsavarva még [// parázslík.]”

³⁵⁴ Wolfgang G. MÜLLER, *Neue Gedichten*, lásd ENGEL 2013, 305.

rózsák, ablakok, gyümölcsöskertek –, melyek az életmű egészét végigkísérik.”³⁵⁵ Másrészt a kimondhatatlanságot teszi szóvá: „Rilke szemében, akárcsak a *Fleurs du mal* szerzője számára, az esztétikai kifinomultság olyan apollói stratégia, amely lehetővé teszi annak kimondását, ami másként kimondhatatlan volna.”³⁵⁶ Ez a szonett máig talányokra ad okot, tárgyilagos, leíró hangja által. Radnóti Sándor szerint „a műalkotás paradigmátikus befogadásának módjáról, szükségszerű következményéről beszél, bizonyos értelemben, saját versének, művének befogadásáról is: ahogy Pór Péter írja, egyfajta ars poeticáról. Ezt összefüggésbe lehet hozni egész életművével.”³⁵⁷

NEMES NAGY SZONETTJEIRŐL

Nemes Nagy Ágnes 2003-ban közzétett *Összes verseiben*³⁵⁸ három szonett van, ezek az *Érthetetlen*, a *Rózsafa* és a *Virág* – az akkor már ismert, 2001-ben, Lengyel Balázs kötetében közölt *Szigliget* című vers nem szerepel ebben a kiadásban.³⁵⁹ Azóta megjelent Buda Attila kiadástörténeti tanulmánya, néhány, a korábbi gyűjteménybe fel nem vett verssel,³⁶⁰ majd Ferencz Győző szerkesztésében a legújabb Nemes Nagy-versgyűjtemény többtucat addig ismeretlen verssel, 2016-ban.³⁶¹ Ezekben található néhány további szonett: *Firenzei szonett*, *Ruha*, [*Csodálatos, mi vár rám a halállal*] – utóbbi kettőt 2016-ban nyomtatták ki először, kéziratok alapján (a negyvenes években keletkeztek), a *Firenzei szonett* pedig a Mi Utunk közölte 1939-ben. Tulajdonképpen, ez utóbbinak az első közreadását leszámítva, Nemes Nagy összes szonettje halála után jelent meg s vált ismertté.

³⁵⁵ DE MAN 1999, 34.

³⁵⁶ DE MAN 1999, 35.

³⁵⁷ RADNÓTI 2012, 90.

³⁵⁸ NEMES NAGY 2003.

³⁵⁹ Az 1959. július 25-re datált szonett Lengyel Balázs által írt kommentárja szerint Nemes Nagy előre kitalált rímeket (*baltacim – zsávoly – zsámoly – baldachin – tarka szín – számolj – száz moly – ajkain – konok – homok – képpel – király – kijár – csépel*) kínált szonettírássra, s ezekből Lengyel, majd Nemes Nagy is írt egy-egy verset. „Ágnes a szonettjében, mint látható, megnevezte egyik-másik jelen levő íróársunkat, a Dsida Jenő-s versekkel indult Végh Györgyöt, aki önéletrajzával prózaíró lett (*Mostoha éveim*), Vázsonyi Endrét (neki is van azért egy, a vonalasságot kigúnyoló kis remeklése), s végül Kardos Lászlót, a Nagyvilág akkori főszerkesztőjét, aki valaha a Nyugat munkatársa volt, s akit ezért ő kedvelt: bár pártos volt, de jóindulatú, emberséges.” – írja visszaemlékezésében Lengyel Balázs. A formai játéknak tekinthető szonett első kvartinája halmozással és alliterációval terhelt növénymetaforikája tájleíró, a további részek pedig közelképet adnak a szigligeti költőjátékról és a jelenlévő kortársakról, esztétikailag azonban nem több ennél. LENGYEL Balázs, *Játékosok*, lásd LENGYEL 2001, 70–80.

³⁶⁰ BUDA Attila, „*mint a macska, mely ugrása közben / a levegőben megbotol*” – Nemes Nagy Ágnes verseinek kiadástörténete, 1935–1942, 1943–1986 [1995–2009], lásd BUDA – NEMESKÉRI – PATAKY 2016, 49–65.

³⁶¹ NEMES NAGY 2016.

A[z 1942.] november 14-ére keltezett *Ruha* című vers,³⁶² amelyet a 2016-os gyűjtemény közöl először, Nemes Nagy egyik legkorábbi szonettje, húsz éves korából, első kéziratos füzetében szerepel. Az ölelkező rímes (ABBA CDDC) kvartinákat EFG EFG rímképletű tercinák követik, tizenegyes és tízes sorokat váltva egymással, a rímeknek megfelelően. A ves kevésbé lírai értékei miatt, mint inkább kultúrtörténeti és divattörténeti szempontból tarthat számot érdeklődésre. Mégis, az öltözék utáni egzisztenciális és esztétikai vágy megfogalmazása mellett olvasható a szonett mint kötött vers felépülésének tematizálásaként is: az első kvartina eldönti, miféle művet akar létrehozni a költő, a második (amelyben az ujjakon lévő csipke eszerint megfeleltethető akár a rímeknek) részletezi azt, a tercinák pedig a felépítettséget hangsúlyozzák: az első a szépség fokát, a második a külalak megkoronázásául szolgáló zárlatot: az opálmedálos, dús aranyláncot. Az ékszer örökség, készen kapott tárgy, amelynek funkciója ugyan némiképp változik, de az áthagyományozódásának kontinuitása teremti újra és újra szépségét. A szonett csiszolt ékszerhez hasonlított, megmunkált anyagként szerepel más versekben is, például „Szonett, aranykulcs, zárd el szívemet” (Babits Mihály: *Szonettek*), „Szonett, te drágakő, te antik / Gyöngysor, Reá akasztalak” (József Attila: *Gyöngysor*); „[...] szonettek. / Stafétabot. Játékszer. Kacat. Ékszer.” (Somlyó György: *Alkalmi szonett*) vagy Nemes Nagy egy másik, posztumusz szonettjében: „a kényszer úgy diszítsen, mint az ékkő” (*Érthetetlen*) – ezek közül különösen József Attila versét érdemes kiemelni, amely a szonettet mint megszólítottját az ékszerrel azonosítja.

A[z 1947.] május 8-ra datált *Érthetetlen* című posztumusz vers minden sora tizenegy szótagos, kivéve a tercinák utolsóit, amelyek tíz szótagosak, kvartinái párrímeseek, majd ölelkezők, tercinái az eredetileg ölelkező rímes kvartinákkal (ABBA CDDC) operáló Ronsard-féle alapforma képletét viszi át a tercinák rímelésébe (AABB CDDC EEF GGF). Az első kvartina állati hasonlata fűródás („hogyméért kell annyit élned? / Iszapba fűdni, légbe vetni tested”), a halakra jellemző iszapba a rejtőzködésre, eltűnésre, titkolózásra utal, ezzel szemben a légbe vetettség a madarak röptét, a szárnyalást (de annak kényszerét is) jelenti.³⁶³ A szonett a tercinákkal érkezik el fordulópontjához, az *érthetetlen* szóval: bár logikailag nem megmagyarázható, hogy miért, a lírai én – talán emberi természetéből adódóan – a kínok ellenére is ragaszkodik létehez, s próbál minden negatívumot pozitívumra fordítani. Az első

³⁶² NEMES NAGY 2016, 270.

³⁶³ Nemes Nagy e verseiről részletesebben lásd PATAKY 2016, 11–57.

tercina némi megnyugvást hoz: a lírai én vállalja a testi és szellemi kínokat, a földi létet, bármi is történjen, de tulajdonképpen nincs is választási lehetősége („hiába adnád: úgysem adhatod.”), ha a keresztény tanítások öngyilkosságot tiltó parancsára gondolunk. A szonettek jellemzően ez a vers is az utolsó tercinában fejt ki szentenciáját (mindent, ami először teher és kényszernek tűnik, erénnyé kell fordítani), amely ráolvasó, varázslatszerű gesztusával a szó teremtető erejét viszi színre. A vers nemcsak önreflexióként („a kényszer úgy diszítsen, mint az ékkő,” – ’a szonettforma ne bezárja, hanem inkább koronázza meg a verset!’), de önmegszólításként is értelmezhető; bár az E/2. eltávolít, a szonett mégis személyes hangot üt meg. Ennél is személyesebb a – Nemes Nagytól megszokott tárgyias költészettől elütő, egyes szám első személyű – másfél évvel korábban írt [*Csodálatos, mi vár*] incipitű szonett. Ennek keletkezése a *Kettős világban* kötet idejére, 1945 végére vagy 1946 elejére tehető, az első kéziratos füzetben szerepel tisztázatként, s először 2016-ban jelent meg. A szonett így indul: „Csodálatos, mi vár rám a halállal. / Szülés, szerelem, vágyak: semmiség. / Ha egyszer ugyan – azt hiszem – kiég, / valaki csak jön és magára vállal.”³⁶⁴ – a lírai én a háború utánérzetét, az elidegenedés és a jövőképhiány félelmét mutatja fel. Azt a félelmet, amely a háború következtében megingatta az evidenciákat, a külső és belső világrendet, s megmásíthatatlan történelmi tapasztalatként van jelen minden bizalmatlanságban.

A *Firenzei szonett*, a *Virág* és a *Rózsafa* című versekben a természeti világ mint az élet szimbolikus leképezője, a gondolatok táplálója és mentális fogalmak alakítója érhető tetten. Nemes Nagy Ágnes diákkori zsengeje, a *Firenzei szonett* Dante Alighieri nevét rímhelyzetbe állítva zárul: „sötét feje a sárga holdat éri, / megáll. Körötte száz kő felsusog / s úgy megy tovább Dante Alighieri.” Ez a korai darab magán viseli az elődök, mások mellett Dante és Babits hatását: az elején a *bús babér* alliterál (emiat főleg a *Messze...messze...* című verset idézi fel) s olyan szókészletet demonstrál, amely Babitsra s a vele kortárs hangulatköltészetre jellemző (lásd *bársony*, *borul*, *bíborul*), ugyanakkor klasszicizáló igényű forma (rímképlete: ABBA CDDC EFE FEF, szótagszáma szabályos, tíz és tizenegy szótagos sorok váltják egymást) és reneszánsz-mitikus tematika jellemzi (Arno, Styx, Dóm tér, Dante stb.).³⁶⁵ A szonett nem túl mozgalmas, passzív csendje nyugalmat áraszt, a némaságot mégis megtöri valami: a tercinában érkező Dante hang-effektusai: „súlyos

³⁶⁴ NEMES NAGY 2016, 214., 657.

³⁶⁵ Nemes Nagy e verseiről részletesebben lásd PATAKY 2016, 11–56.

léptében régi ritmusok” – ez a sor a versléptékre, vagyis a lábakkal ritmizálhálható verslábakra is utalhat.

Az 1944-es *Virág* című szonett ugyan szintén korai darab, de már felnőttkori, többéves írói- és élettapasztalatot maga mögött tudó költő vers. Formailag feszes szabályossággal követi a tíz-tizenegyes szótagszámokat, arra is figyelve, hogy a rímpárok mindegyik tagja tizenegy-tizenegy vagy tíz-tíz szótagos legyen. Ölelkező rímekkel indul, olyan keretes szerkezettel, amelyben a hosszabb szótagos sorok foglalják keretbe a rövidebbeket (ABBA CDDC), majd a tercínák rendhagyó rímképlettel (EFG GEF) zárulnak. Ez a mérnöki pontosságú felépítettség Nemes Nagy lírájában egyáltalán nem váratlan, szerinte a versnek terve van velünk:

[...] fel akar épülni általunk, és egy idő óta hajlok rá, hogy azt tekintsem benne a leglényegesebbnek. Szerkezetének mondanivalóját. Valahogy úgy akar felépülni a vers, ahogyan a tengeri csillag éppen öt ágat fejleszt, sem többet, sem kevesebbet. Olyan tévedhetetlenül, szinte erőszakosan alakul a vers rendje, formája, ahogyan az élő szervezetek szimmetriája. Az élő anyag mértana érvényesül benne, a balra vagy jobbra szükségszerűen csavarodó növény szárak, az ötös vagy hetes levélkarékjok formatörvénye. Csak éppen figyelniük kell szabályozóira, csak éppen minden alakító erőnkkel azt a szerkezetet, az érvényes szerkezetet kell kimunkálnunk.³⁶⁶

– írja *Az élők mértanában*. A verset tehát felsőbbrendű terv végrehajtójának³⁶⁷ tulajdonítja (s csavarodó növényekhez, illetve azok leveleihez hasonlítja), ám nem egy központi hatalomhoz vagy isteni autokráciához köti, sokkal inkább a világrendnek, vagyis egy transzcendens természeti elvnek tulajdonít jelentőséget. A hasonlatok elhelyezkedése éppoly fontos ebben a rendben, mint maguk a hasonlatok: „a szavaknak helyük van, és helyzetük. Ezt a helyzetet meg kell teremteni. [...] Az érzékletesség – mint bármely versi hatás – nem oldható meg önmagában. [...] A hasonlatnak hely kell, struktúra, amely hordozza. És mert testről van szó, a leginkább testről a szavak között, a kép nem utolsósorban térkérdés.”³⁶⁸ A *Virág* című szonett – amely 1995-ben jelent meg először, a Jelenkorban, s az első kéziratos füzetben található, datálása 1944. július 19. –, úgy épül fel, mint egy növény az egyes részeiből. A lírai én botanikai hasonlatokat alkalmaz, a növény részeit

³⁶⁶ NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/520.

³⁶⁷ Lásd erről az idévágó idézeteket a IV/2. fejezet elején a 67–68. oldalon.

³⁶⁸ NEMES NAGY 2004, 1/97–98.

(virág, levél, bimbó, csíra) antropomorfizálja, testrészeket enumerál elénk (váll, kéz, derék, száj, szem):

Pompás virág vagy, hosszú, karcsú száron.
Kecses kezében, mint levél alatt
bújik meg emlék, fény-folt, pillanat
bimbóban, várva, hogy valóra váljon.

Csírájukat lágyan eresztve csontig
bőröd alatt alusznak a csodák.
Kutatni, járni, kell-e még tovább?
Mindenhez illesz, s minden rád hasonlít.

Úgy szeretlek, mint nőt a férfiak.
Mint buja bokrot, szépséged kitárod:
rádnézek, és a válladból, kezedből,

derekadból, a szádból és szemedből,
mint piros lángok szöknek, bomlanak
szüntelenül az új, sötét virágok.³⁶⁹

A szépség sötét virágok formájában, piros lángok kíséretében fakad ki a testből, a nézés performatív aktusa következtében. Az „Úgy szeretlek, mint nőt a férfiak”-sor a nőre mint testre, a vágy tárgyára utal, amely a nézés által válik széppé, erotikussá, érzékivé, vagyis a vágyhoz tárgya mellett a vágyakozó tekintetére is szükség van. Itt eszünkbe juthat Laura Mulvey írása,³⁷⁰ aki a freudi *szkopofília* kifejezés (‘nézelődési kedv, kukkolás, szemlélés’) mintájából kiindulva a *férfitekintet* (*male gaze*) terminust veszi igénybe: a férfitekintet mint teremtő által jön létre a nő(i) jelentéshordozó. A szem (úgy is, mint lírai nézőpont) fontos ebben a folyamatban, „olyan műszer, ami magától mozog, olyan eszköz, amely feltalálja saját céljait, a szem *az, ami* a világ egy bizonyos összeütközése által jött mozgásba, és ami azt a láthatóban rekonstruálja a kéz nyomain keresztül.”³⁷¹ – írja

³⁶⁹ NEMES NAGY 2016, 284., 655.

³⁷⁰ MULVEY 2000.

³⁷¹ BACSÓ 2002, 58. Kiemelés az eredetiben.

Merleau-Ponty. (A kéz motívumáról részletesebben az utolsó részben esik szó.) A kibontakozáshoz tehát reagálás szükségeltetik a külvilág részéről, produktív visszatükrözés, s amíg ez nincs meg, addig csupán lappang a szépség, megbújik „bimbóban, várva, hogy valóra váljon”, s a bőr alatt „alusznak a csodák”. A tercinákban megtörténik a kitárulkozás, s a fény-foltból, csírából, bimbóból folyton kibomló sötét virágok lesznek, s ezek minden testrészből áramlanak – az időbeliség is megváltozik: már nem csak epifánikus feltűnésről, hanem folytonos áramlásról van szó. Az „új, sötét virágok” a vér szimbólumai is, a kitárulkozás ugyanis sérülékenységet is okoz, ahogy a tűz is, márpedig piros lángokról van szó a hasonlatban.³⁷² Erről az égő csipkebokorra is asszociálhatunk, mert a versben a testből mint buja *bokorból*³⁷³ bomlanak ki a piros lángok és a sötét virágok. A bibliai *Kivonulás* könyvében szereplő történetben Mózes csipkebokra égő, de soha el nem égő, ez azt jelképezheti, hogy a megbántottak (akiket a bokor szimbolizál) nem győzetnek le a megbántók (tűz) által. A bokor a teremtető jelképe is, aki nem hatalmával, inkább rejtőzködésével próbál hatni, ez az első megnyilatkozása Mózes felé: „És megjelenék néki az Úr angyala tűznek lángjában egy csipkebokor közepéből, és látá, hogy ímé a csipkebokor ég vala; de a csipkebokor meg nem emésztetik vala.”³⁷⁴ Az égő csipkebokor a lélek megtisztulásának és a szeplőtelen fogantatásnak a szigmája is.

A piros szín és a láng áramlása egyúttal a vágy szimbólumaként is felfogható, s ha a vágytárgy visszatükrözése felől szemléljük a vers egészét, láthatóvá válik a testiségre és szexualitásra utaló rétege is: a test dicsérete mellett a szóhasználat is támogatja ezt az értelmezést (*karcsú, kecses, bimbó, buja, szépség* stb.). A vágy több Nemes Nagy-versben hasonlóan szinekdochikus antropológiai és botanikai kontextusban megjelenik, *A szomj* című korai, a *Virág* című szonettel nagyjából egy időben keletkezett versben például így: „kimondhatatlan szomj gyötör utánad”. A *Rózsafa* című szonett is így indul: „Kimondhatatlan vágyom azt a percet / amelyben élek” – a metafora a kimondás nyelvi (megfogalmazhatatlanság), lelki (intim megnyilatkozás, kitárulkozás) és fizikai (kiszáradt száj, torok) nehézségére utal. A *szomj*-ban egy hosszas allegória által bomlik ki a vágy beteljesülésének lehetősége, a vers így kezdődik: „Hogy mondjam el? A szó nem leli számát: / kimondhatatlan szomj gyötör utánad.” E két bevezető sor után, két gondolatjel

³⁷² A vers utolsó tercinája világháborús kontextusban is értelmezhető.

³⁷³ Nem elhanyagolható a vers elemzésekor az alliterációk szerepe sem, mind a *b* betűk, mind a *cs* betűk (*csírájukat – csontig – csodák*) által, erre azonban ezen írás nem tér ki.

³⁷⁴ Károli Gáspár revideált fordítása.

között, mintegy mellékes elképzelésként, (soha be nem következő) fantáziálásként, de egyben a felütésre adott válaszlehetőséggént ez áll: „– Ha húsevő növény lehetne testem [...] ha húsevő virág lehetne testem. / –”. Majd a gondolatjeles szakaszon túl így folytatódik: „De így? Mi van még? Nem nyugszom sosem. / Szeretsz, szeretlek. Mily reménytelen.” A kapcsolatot tehát a vágy kielégíthetlensége tartja fenn, mint erre Lengyel Valéria is rámutat: a másik testének megvalósulhatatlan birtoklási vágyáról lehet szó, ez a „fajta szeretet azonban azzal jár, hogy a két személy a kapcsolatban – az én a vágyott nemi aktus elgondolt leírása szerint (»önmagam maradtam«) – egyedül marad.”³⁷⁵ Az önmagam (*ipse*) egyedül (*solus*) maradása a monista filozófiai szemlélet, a szolipszizmus alaptézise, mely szerint a gondolkodó alany áll a középpontban, s a világ az egyéni tudat alkotásának tekinthető. A vers figuralitása ugyanakkor talán nem ennyire redukált, az *önmagam* szó többet mond az *egyedülnél*:³⁷⁶ jelen esetben inkább az önazonosságra vonatkoztatható, a szerkezet így néz ki: Ha [x] lennék, enyém lehetne a te [testrészt]-ed, [...] ami mindig elmondja: „mégis, önmagam maradtam.” – A *szomj* című vers tehát inkább a szubjektum szuverenitását megőrző viszony leírásaként értelmezhető, mintsem a magányossá váló lírai én ábrázolásának szemléltetőjeként. Vagyis: a teljes integritás, az eggyé olvadás lehetetlen, így a két szerelmesnek meg kell elégednie azzal, hogy *önmaguk* maradnak: egy pár, de két külön test. Az evés motívuma is ezt erősíti, a táplálkozás, a bekebelezés az egyén részévé tenné a másikat – de ez nem történik meg, a másik „magát őrzi” és „minden omló végső pillanatban” elmondja, hogy *önmaga* marad. Ez a sor a vers változatában³⁷⁷ így szerepel: „kényes kezed, amivel lelked őröd.” – a *lélek* tehát felcserélődött a *magad* szóval. A *mag* fő jelentése eredetileg test, tehát az *önmagam* az ’önnön, saját testem’ jelentésű birtokos szerkezetből rövidült, vonódott össze.³⁷⁸

A *Virág* című szonettben benne van a megtalálás gondolata is: „Kutatni, járni, kelle még tovább?”, s ez folytatódik a kvartina végén: „Mindenhez illesz, s minden rád hasonlít.” A vers végén, a tercinában olvasható virágníylást Lengyel Valéria *A női táj*³⁷⁹

³⁷⁵ LENGYEL 2012, 68.

³⁷⁶ Erről egy nyelvészeti munka hosszan értekezik: RÁKOSI György, *Én, magam, önmagam*, In: MALECZKI – NÉMETH 2009, 181–199.

³⁷⁷ NEMES NAGY 1945, 127.

³⁷⁸ A *mag* valószínűleg „ősi, finnugor kori szó [...] forrása a ’test’ jelentésű finnugor *mu[ɫ]3k3 szó lehetett. [...] Elsődleges jelentése nyelvünkben is nyilván ’test’ volt, bár erre nem utal írásos adat. Ebből alakulhatott a ’termékenyítő szerv; mag’ jelentés.” Lásd ZAICZ 2006, 453.

³⁷⁹ Nemes Nagy Ágnes életében mindössze egyszer jelent meg a vers, az 1946-os *Kettős világban*, későbbi köteteibe nem vette fel. Lengyel Balázs helyezte vissza utólag az *Összegyűjtött versekben* a *Napló* című ciklusba az első verseskötet versei közé.

című vers utolsó két sorához hasonlítja, kiteljesedésnek, s a *Virág* című szonett záróképének visszatéréseként megnevezve azt: „s kinyílik vállamon a szellem, / mint jóllakott virág”. Mindhárom vers (*Virág*, *A szomj*, *A női táj*) a negyvenes években keletkezett, de a test – növény – táj metaforizáció átörökítődik a későbbi költészetbe is, a fák különösen gyakori tárgyai a Nemes Nagy-lírának. Az egy évtizeddel későbbi *Diófa* (*Szárazvillám*) például a növényi részeket antropomorfizálja testrészekké, sőt a temporalitás metaforái is a növényvilágból származnak: „egybenöttem / veled a hasító, kérgesítő időben. / Árnyékát lombhajad szelíden rámveti, / s ágas-eres kezem visszafelel neki.” E versben – Schein Gábor pontosan felismeri – az én megalkothatósága, az új lírai attitűd kialakítása a tét: „a fa metaforája egyszerre tartozik a megszólított másik személyhez (barna törzs, te) és a beszélő énhez (gyökerem, virágom), tehát e metaforaszemléletben a személyesség megalkotásának módusza átlépi azokat a határokat, amelyek József Attila és Szabó Lőrinc versbeszédét meghatározták.”³⁸⁰

A Nemes Nagy Ágnes-lírában szerteágazó a fa motívum,³⁸¹ az emberi testtel összenőtt növénytest vagy vállból kinövő fa, virág is visszatérő képe a verseknek, ami gyakran társul valamiféle sérüléssel: „Ébredj, ébredj. Mutasd a vállad. / Sebesülten is megtalállak.” (Az *alvóhoz*), „mint egy tölgyfa a gyökerét, / vállamba vájja karmait.” (*Madár*), „mig a két vállon szüntelen, / a két csuklón, két lábfejen / a védhetetlen iszonyatnak / fekete vérrel csordul / tépett sebei fölfakadnak –” (*Védd meg*). A *hindu énekekből* első verse, *A remete* pedig így indul: „Tölgyfa nőtt / Vállamon”, s így zárul: „Nincs szökőkút nincs karom / Csak a sebhely krátere / Csak a sebhely krátere / Vállamon”. A vállból kinövő fáról Lengyel Valéria így ír: a „vállból kinövő és a testben gyökerező fa e versben az (ön)védelem képi megjelenítése is lehet, ami még az éjszakát is megvilágítja az én számára. A veszteség diszharmóniája visszamenőleg hangsúlyozza a fával való szimbiózis értékességét. A tematikusan ugyan identifikálható, ám egyértelműen mégsem konkretizálható fa-én motívum elválaszthatatlan a vers retorikájától és ritmikájától, s csak így bontakozhat ki a vers által életre hívott érzelmi-hangulati állapot.”³⁸² Hernádi Mária szerint ³⁸³ a váll egyrészt mintha a „mennyei lajtorja” egy foka lenne az emberi testen: tehát a felemelkedés eszköze, másrészt a terhek hordozásának helye: a „teljes élet súlya”. A természeti azonosítás nem

³⁸⁰ SCHEIN 1998, 54–55.

³⁸¹ LEHÓCZKY 2002; BOZÓ 1997; HORVÁTH 1999, 127–153.

³⁸² LENGYEL 2012, 85.

³⁸³ HERNÁDI Mária, *Nemes Nagy Ágnes példázatversei*, In: BUDA – NEMESKÉRI – PATAKY 2015, 65–100.

korlátozódik Nemes Nagynál a fára, gyakoriak a különféle lágyszárúak is, ahogy az éppen imént tárgyalt szonett címe (*Virág*) mutatja, illetve többször előkerül a rilkei rózsa motívum, s arra is látható példa, hogy e kettő, a rózsa a fával összekapcsolódik: ilyen a *Rózsafa* című szonett.³⁸⁴

A *Rózsafa* 1958. szeptember 6-a előtt keletkezhetett,³⁸⁵ szintén posztumusz jelent meg. A tíz-tizenegy szótagos sorokat szabályosan váltogató vers kvartinái keresztrimesek (ABAB CDCD), tercínái két rímet variálnak (EEF FFE). Hernádi Mária ezt a szonettet az intenzíven megjelenő határtapasztalatra hozza fel példaként,³⁸⁶ a vágyott pillanat el nem érése, az epifánikus idő és a temporalitás irányíthatatlanságával járó beletörődés kényszere azzal is párosul, amit az utolsó tercina mutat: azaz annyira szép (*a nyíló rózsafa*), hogy már el sem akarjuk hinni, hogy valóság. A belső világból kilépünk a külvilágba: a táj leírása által konstruálódik meg a lírai én és viszonyai, a tekintet leírja, amit maga előtt lát: *fű, virág, völgy, nádas, szőlő, tó és ég* – vagyis a szigligeti tájat a Balatonnal, amely már nem pusztán vad természetként, hanem az ember megnyugvásául szolgáló tájként jelenik meg emberi konstrukciókkal (csikos kerti szék, pince). A tercínák ugyanazon önreflexív kérdéssel indulnak: „hogyan érem el?” – a második tercina konkrétabb: a nyíló rózsafa elérésére kérdez rá, s választ is ad. Képtelenség, „hogyan ott száll az egzotikus jelenlét, / a lepke-Föld a létlen úron át, –” – ezzel kitágul a vers tere, a lírai én az univerzum, a föld és a világűr mozgása felől tekint a szemléltetkekre, hirtelen messze távolodik a fókuszról és globálisabb perspektívából lát. Ezek után tér vissza az eredeti tájhoz, amiben olyannyira fókuszál egy pontra, hogy csak azt látja: a *rózsafa* szépségét a szökőkútéhoz hasonlítja. A fa önmagában áll, elszakadva a háttérétől és életterétől, ez jellemző Nemes Nagyra, akinél

[...] a képet mimetikus funkciója mellett hermetikus allegorikussága jellemzi, a nyelv ábrázolja a tárgyszerűen megjelenőt, és ugyanakkor utal valami nem-érzékire azzal, hogy kiszakítja az ábrázolt tárgyat saját idejéből és megszokott összefüggései közül. [...]

³⁸⁴ Nemes Nagy e verseiről részletesebben: PATAKY Adrienn, *Kötött vagy szabad forma? – Nemes Nagy Ágnes és a szonett*, lásd PATAKY 2016, 11–56.

³⁸⁵ A verskézirat (tisztázat) a Petőfi Irodalmi Múzeumban található: PIM V. 5866/53. A lap alján Lengyel Balázs megjegyzése olvasható: „paraszien vers”, ez alapján adta a *Parnasszien szonett Szigligeten* alcímet a szonettnek az 1995-ös kötet kiadásakor. Egy másik kézirat is ismert: „A balatonfüredi Lipták-villa vendégkönyvének 1958–1960-as füzetében utólag beragasztott lapon NNÁ aláírásával szerepel a másik ki. Datálás a szöveggörnyezet alapján. Az előző bejegyzés szerint a költő egy irodalmi esten olvasta fel. Néhány helyen eltér a PIM V. 5866/53 ki.-tól: 3. sor: Idő, idő! 7. sor: szőlők 14. sor: az utolsó sor végén az írásjel pont.” Lásd NEMES NAGY 2016, 670.

³⁸⁶ HERNÁDI 2005, 36.

Költészete egyre nagyobb poétikai erővel törli ki képeiből a mimetikus referencialitás nyomait, jelhasználata önmagára vonatkozó metaforát tünteti ki, amely a valóságot nem adott, hanem megalkotandó entitásnak mutatja³⁸⁷

A látás alternáló, közelítő-távolító perspektíváit megtámogatja a vers szóválasztásaival is: „A szem fölmagzott” – szól a kétértelmű *szem* szó, amely egyrészt a látás szervére, másrészt a növény mint (búza)szem felmagzására, a magszár fejlesztésére vagy mag növésére utal. Az ősi, testrésznévi jelentésből hasonlóságon alapulva, illetőleg átvitt értelmű alkalmazásban további, ’növények magja, bogyós gyümölcs termése; rügy; hurok; kis mennyiség; figyelem; megítélés’ jelentései vannak.

A vizuális hatást erősítik a tájba helyezett növények és tárgyak: a zöld fűben fehéren világító szegfűfélék: a mécsvirágok között egy csikos szék, a pincekapu (a *pincegádor* Petőfi óta ismert szó a szépirodalomban),³⁸⁸ és a kék különféle megjelenései: a tó és az ég kékje látszik, illetve a sötétkék szőlőé, amelyre a gálic-kék jelzöt használja a szerző. A szőlő permetezésére igénybe vett réz-szulfát vagy rézgálic tehát nemcsak a szín-asszociáció miatt kerülhetett a versbe, hanem a borkészítés folyamatának részeképp is (a magyar nyelv kékkőnek is nevezi). Mindebből az idilli, de inkább háttérként szolgáló, semleges kék-fehér-barna-zöld természeti képből emelkedik ki az utolsó tercinában egy különleges növény, a rózsafa. Az *egzotikus jelenlét* éppúgy utalhat a növényre, mint magára a Földre, azaz a létlen űrben lebegő egzotikus jelenletre. A *parnasszien* szó, amely az alcím megjelölése, Rilkéhez köthető – ez a vers legutóbbi kiadásából elmaradt (a szerzői kézirat alapján), de a korábbi változatban Lengyel Balázs ekképp közölte a verset: *Parnasszien szonett Szigligeten*. A *parnasszien* a rózsa túlírtóságára való ironizáló utalásként is értelmezhető, Nemes Nagy egyik esszéjében arról ír, hogy Rilke vajon *parnasszien* volt-e, avagy sem:

A szimbolizmus. Hogy Rilke szimbolista. [...] értsük rajta, ahogy nagyjából szokás is, a modern költészet első nagy hullámát mindenestül, Baudelaire-től kezdődően az avantgárdig. Ha tehát beleértjük, mondjuk, a parnassieneket is, mindjárt közelebb léphetünk az érett, a „középső” Rilke tárgylírájához.

³⁸⁷ SCHEIN 1998, 65.

³⁸⁸ „Merdek a pincegádor / Nehéz teher az a mámor” – Petőfi Sándor: *Furfangos borivó* (1844). A Nyugat 1919/16–17. decemberi számában jelent meg Babits Mihály párverse, az *Őszi pincézés* két szonettje, amelyek a bor szelleméről és Bacchusról szólnak. S Kosztolányi Dezső 1933-as, *Számadás* című szonettciklusának utolsó versében – amelyben Babits Mihály *Vers a csirkeház mellől* I-III. darabjaira reagál – ezt írja: „határa kertfal, tyúkök, pincegádor”.

Nem mintha parnassiennek tartanám Rilkét, „Európa legérzékenyebb emberét”, de hát mégsem vitathatjuk, hogy a modern objektivitás ősei közt ott vannak ők is, a Parnasse hitvallói, és velük együtt (együtt?) ott van Mallarmé, Valéry, Rilke felől nézve csöppet sem láthatatlanul. És nem vitathatjuk azt sem, hogy Rilkétől képet kapunk, képet és képet (zenébe ültetve persze), antik és keresztény életképek meghökkentően új vágásait, mitológiai történetdarabokat, tájképeket, képzőművészetet és persze tárgyakat, kőből, ércből, fából, ténylegesen vagy átvitt módon – a rilkei Ding minden értelmében.³⁸⁹

Ha a rózsafa önmagáért áll ebben a versben, mint a 'lart pour l'art elveken alapuló parnasszista költészet tárgya, akkor „belső »lényegének« előhozataláról beszélünk, [...] Nemes Nagy Ágnes művészetében is érvényesnek tűnik az a felfogás, mely a dolog utilitárius, praktikus funkcióit háttérbe szorítja, s elsődlegesnek nem a dolog eszköz-létét, hanem a benne rejlő ideát tartja.”³⁹⁰ Az objektivitás mellett a formai tökély elvének követése, a szabályosság is jellemzi a verset, tehát ennyiben lehet *parnasszien*, a szó ugyanakkor utalhat a Parnasszus hegyére is, amely a mitológiában Apollón szent hegye és a múzsák lakhelye volt, továbbá lábánál feküdt a delphoi jósdá, s innen eredt az ihlet forrása, a Kasztalia-forrás is. Tehát efelől elgondolva, a vers központi kérdését („hogyan érem el?”) is figyelembe véve, a *parnasszien* szó az ihletre is vonatkozhat. A vers így keletkezésének dilemmáit is megírja: a pillanat megragadhatatlan, a versek mégis mindig azt próbálják rögzíteni: a „hogyan érem el?” tételmondatot középpontba állító Nemes Nagy-darab épp a kimondhatatlanság kimondása által válik performatívummá, illokúciós aktussal beteljesítve kommunikációs célját. A lírai én a perc után vágyakozik, de nem annak tartalmas eltöltését vagy értelmét keresi, hanem magát a pillanatot vágyik befogadni, kézzel foghatóvá tenni. Ennek képtelensége benne van létmódjában, s ezt a lírai én egyszerre éli meg gyönyörként és félelemként.³⁹¹ Nemes Nagy Ágnes hasonló megragadásról ír a versben, nem a kiemelt momentumról, amelyhez értékítélet kötődik, és nem is a mindig jelen lévő pillanatról, hanem

³⁸⁹ NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-almafa*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/389.

³⁹⁰ HORVÁTH Kornélia, *Fák, tárgyak, szavak* (Nemes Nagy Ágnes: Fák), lásd HORVÁTH 1999, 129.

³⁹¹ Néhány éve D. N. Stern írt a pszichoterápiás módszerek azon törekvéséről, hogy a terápiák során ma már hangsúlyosabbá teszik a jelen pillanat elemzésére tett kísérleteket, mint korábban. Ugyanis a pillanat az a prereflexív tartomány, amely az emberi tudatot folytonosan motiválja. Az a mód, ahogy az *itt és most* tapasztalatát átéljük, sokat elárul arról, hogyan fogadjuk meg önmagunkat, és milyen képet alkotunk a világról. A módszer célja tudatos önreflexív hozzáállást kialakítani a résztvevő személyekben, amely arra sarkallja őket, hogy minél intenzívebb jelentudattal szemléljék önmagukat és a pillanat történéseit, lásd STERN 2009; VERMES 2012.

arról, hogy az időbe vetettségünk egyszerre gyönyört és félelmet keltő, hiszen ugyan a jelenben élünk, de folyton eltávolodni kényszerülünk attól (emberi tulajdonságunk, készletünk révén), hogy a múlt, a jövő és az elvont reprezentációk felől szemléljük a dolgokat. A szemlélődés után persze újra involválódhatunk a jelen pillanatba, de a két percepciós mechanizmust nem vagyunk képesek egyszerre működtetni (így akkor az már múlttá válik). A vers lírai éneke csalódott a pillanat megragadhatóságában – a második kvartina mégis megpróbálja a pillanat fényképszerű leírását adni.

Nemes Nagy Ágnes PIM-ben őrzött hagyatékának kéziratai között található egy cím nélküli, *[Napom víg volt]* kezdetű szonett vázlata,³⁹² amely 4-4-3-3 felosztású, a tercinek és a kvartinák eredetileg felcserélve szerepelnek (3-3-4-4), s helyükre kerülésük intenciója átnyilazással jelzett. Néhol nem olvashatók pontosan a szavak. A kézirat verzóján a *Szépség* című, hét négysoros versszakból álló korai vers (1945 tavasz) áll, amelyet az *Összegyűjtött versek* 1997-es kiadása közölt először. Ebből következtethetünk legfeljebb a *[Napom víg volt]* keletkezési idejére, amely szintén negyvenes évekbeli munka lehet. A szonett betűhű, a változtatásokat is tartalmazó átírása:

→[Napom víg volt, boldog az éjszakám.

Népem ujjongott, hogy lantom kiadja

< A > |: a :| verse < k > |: m :|et. Mert kedves és tűz a bája,

< S > |: s :| sok szép parázs fellobbant szép szaván.

Még nyit nyaram, de már bedaralva lám

< A > |: a :| a búzám, < és > a csűröm kész a takarásra –

S most hagyjam itt mind, ami olyan drága,

< Mit > |: mit :| oly drágán öntött a föld reám!]

Lecsuklik két kezem a húrról. Talmi

cseréppé hull a pohár, bármely < kéj > |: hév :|, mi

< tapasztja > < |: nyomja rá :| > rányomja hetyke ajka kortyra készen.

Ó Isten! Milyen rút, keserű halni!

Ó Isten! Milyen édes langyos élni,

ezen az édes langyos földi fészken.

[...]←

³⁹² PIM V. 5 866/55.

Tisztázata:

Napom víg volt, boldog az éjszakám.
Népem ujjongott, hogy lantom kiádja
a versemet. Mert kedves és tűz a bája,
s sok szép parázs fellobbant szép szaván.

Még nyit nyaram, de már bedarálva lám
a búzám, a csűröm kész a takarásra –
S most hagyjam itt mind, ami olyan drága,
mit oly drágán öntött a föld reám!

Lecsuklik két kezem a húrról. Talmi
cseréppé hull a pohár, bármely hév, mi
rányomja hetyke ajka kortyra készen.

Ó Isten! Milyen rút, keserű halni!
Ó Isten! Milyen édes langyos élni,
ezen az édes langyos földi fészken.

A tercínák és kvartinák átnyilazása és az áthúzások típusa alapján arra következtethetünk, hogy a szonett talán fordítás vagy átírat lehet, hiszen Nemes Nagy versírói munkamódszerét inkább a fokozatosság jellemzi, főleg ha kötött versről van szó: a forma, lévén előbb létezik, vezeti a tartalom alakulását, mintegy sorról sorra.³⁹³ De ez a vers nem leplezi rögtön önmagát, ugyanis a „műfordító feladata mégiscsak az, hogy költészetet hozzon létre”,³⁹⁴ s Nemes Nagy Ágnes azt vallja: „[n]em tudom és nem is akarom a fordítói tevékenységet a költőitől elválasztani [...] Elkezdünk gyönyörűséggel fordítani. Az eredmény az lett, hogy a magyar műfordítás sokkal inkább alkotásjellegű, mint a fordítás általában.”³⁹⁵

Nemes Nagy Ágnes műfordításai a célnyelv, semmint a forrásnyelv kitüntetett szerepéhez ragaszkodnak, fontosabb az otthonosság, mint az eredeti nyelvhez való ragaszkodás.

³⁹³ A tanulmány első változatának publikálásakor még nem volt fellelhető a vers eredetije, így a fordítás ténye sem volt biztonsággal kijelenthető. Noha nyilván a munkamódszer elárulja önmagát: a vers szókészlete, archaizáló nyelvhasználata, témája s a fennmaradt kéziratban a sorok sorrendje fordításra enged következtetni. A korrekcióban előrevitt Ferenc Győző megjegyzése, amiért köszönettel tartozom.

³⁹⁴ NEMES NAGY Ágnes, *A magyar nyelv dicsérete*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/55.

³⁹⁵ NEMES NAGY Ágnes, *A kételkedés haszna*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/55.

Műfordításai 1964-ben jelentek meg először kötetben, a *Vándorévek* című válogatásban, ezután folyóiratokban és egy-egy költőhöz fűződő gyűjteményben, például *Friedrich Hölderlin versei* (1980). A 2009-ben Buda Attila válogatásában és szerkesztésében megjelent műfordításkötetben³⁹⁶ Anakreontól kínai verseken át Bruce Berling költeményeiig találhatók műfordítások, köztük két Heine-verssel (*A karcsú vízililiom; Holdfényben áll*). Nemes Nagy egyik esszéjében említi, hogy Babits is fordított Heinét,³⁹⁷ a nyugatosok között népszerű volt,³⁹⁸ *Szonett* című versét például Kosztolányi Dezső fordította magyarra. A fent citált Nemes Nagy-kézirat a [*Mein Tag war heiter, glücklich meine Nacht*] kezdősorú Heinrich Heine-vers fordításának piszkozatát tartalmazza. A cím nélküli vers 1857-ben, Heine halála után egy évvel jelent meg Christian Schad közreadásában.³⁹⁹

A Nemes Nagy-fordításban a szótagszámok nem szabályosak, de a ronsard-i rímképlet igen (ABBA ABBA CCD CCD) – a *Szigliget* című versjáték esetén is láthattuk a rímekből spontán történő versalkotás rutinosságát. A vers több szóismétlést tartalmaz, ami megerősíti azt, hogy a szöveget fordításvázlatként, nem tisztázott versként értelmezzük, a *drága*, a *szép* vagy a *langyos* melléknevek többször is felbukkannak a szonettben. Ugyanakkor az iterációknak szándékolt szerepük is lehet: ez a megerősítés, a ráolvasásszerű performativitás, hiszen az eredeti Heine-versben is benne vannak a kettősségek. A *drága* (*teuer*) vagy a versvégi „süß und traulich” variálódva tér vissza („traulich süßen”). Fontos a vers ellentételező szerkezete más szavak esetén is, olykor szemantika: *Tag* (’nappal’) – *Nacht* (’éjszaka’), máskor hangzás: *noch* (még, sok, újra) – *dennoch* (’mégis, mindazonáltal’) szintjén. A használt magyar szavak eredeti jelentésárnyalata, etimológiája fordítás esetén is segíthet közelebb kerülni az értelmezéshez. Potebnya szerint a szavaknak három eleme van: a külső jel(entés)ük (hangformájuk és értelmük), a képzetük (szó belső formája) s a nyelvi jel (jelölő és jelölt között közvetítő tertium comparationis).⁴⁰⁰ A szó képzete a szó legközelebbi etimológiai jelentésére utal, arra, ami a mai köznapi nyelvhasználatban már

³⁹⁶ NEMES NAGY 2009.

³⁹⁷ „Ha Babitsnak egy Heine-fordítását olvassuk: »A partok közt a bárka, – mint fürge zerge kúszik: – a Themzéről leúszik – egész a Regent’s Parkba«, nem kételkedhetünk benne, hogy az egyik eredeti rímpár *Bark* és *Regent’s Park*, annál kevésbé, mert Babitsnak itt meg kellett tartania a német szöveg angol neveit angolként, és lehetőleg a vers eredeti helyén.” NEMES NAGY Ágnes, *Egy nem-lombhullató fiúcska*, lásd NEMES NAGY 2004, 1/63.

³⁹⁸ A Lyra Mundi 1978-as Heine-kötetében a nyugatosok első nemzedékéből Babits Mihály, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső fordításai olvashatók, a fiatalabbak közül pedig Fodor József, Szabó Lőrinc, Vas István átültetései.

³⁹⁹ SCHAD 1857, 390.

⁴⁰⁰ Alekszandr POTEBNYA, *A szó és sajátosságai. Beszéd és megértés. A költői műalkotás három összetevője*, ford. Horváth Kornélia, lásd KOVÁCS 2002, 147–156.

nem található meg, a szó mégis őrzi e jelentését is, tehát a szónak kettős jele a *hang* és a *képzet*. Leggyakrabban az érzéki észlelés által motivált jelentés halványul el, ma már minden nyelv ilyen „megfakult metaforák szótára”, a viszonyokat jelölő metaforák általában korábbiak a nyelvben, mint az azokat kifejező pontos, mai szavak, amelyek lassan *tulajdonképpen kifejezéssé* halványultak.⁴⁰¹ Így például a „tűz a bája” szintagmában a *tűz* a szót homonímiaként főnévként is lehet értelmezni, jelzői minőségben a *báj*hoz kapcsolódva (‘tüzes’), de igeiként is (‘vonz, magához húz, erősít’ a bája, ritkán használt jelentése szerint a *tűz* a ‘drágakő ragyogása’) – mely a *vonzás* szó szemantikai köréhez csatolható. A *báj* szó szintén e jelentési körbe tartozik, a *’bűbáj’*-hoz köthető, amely az ótörök eredetű, ‘kötelék’ jelentésű szóból ered, s a varázslás általános módjához kapcsolódik, így a *báj* mint ‘mágikus kötés, varázslás, varázserő’ is értelmezhető, s ezt erősíti a *tűz* igei jelentése. A nép kéri, *ujjongva* – a buzdító tömeghangot egy hangutánzó szóval festi le Nemes Nagy –, hogy a lant megszólaltassa a hangot, azaz a verset. A *kiád* a *kiad* szó tájjellegű, régies változata, amely rímkényszer és archaizálás okán állhat itt. A *kiadja* szó ‘kialakul, kiformalódik, megmutatja az alakját’ jelentése nyilván a hang megformálására, a lant megszólaltatására vonatkozik. Mindez mint mágikus történet menne végbe: a költő nem maga írja (énekli) a verset, hanem egy felsőbbrendű, mágikus erő irányítja őt. A *tűz*höz (ha *vonz* jelentésben szerepel is), jelentéstanilag kapcsolódik a *parázs* és a *fellobban* szó, amelyek arra utalnak, hogy a lantnak teremtő ereje van, képes a parazsat is feléleszteni, lángra lobbantani.

A kortyra készség és a szomjúság a Nemes Nagy-verseknek is visszatérő motívuma, bár túlzás azt állítani, hogy Nemes Nagy költészete a „vágyakozás, a szomjúság lírájának”⁴⁰² tekinthető – ahogy azt Simon Balázs véli –, s hogy a szent utáni áhítozás, szomjazás valójában honvágy a lét után (Mircea Eliadéra épít),⁴⁰³ Nemes Nagytól ez valószínűleg távol áll. A szomjúság viszont termékeny témája – ez a Heine-vers pohártörés motívumának mozgatórugója is. Az „In Scherben / Zerbricht das Glas, das ich so fröhlich eben / An meine übermüth’gen Lippen preßte.”-sor arra utal, hogy az üveg darabokra törik attól a hévtől, ahogy szemtelen, pimasz száj (ajak) rászorul (a Nemes Nagy-fordításban „cseréppé hull a pohár”). Ez a sor a németben sokkal több kemény mássalhangzót tartalmaz, ami a törés szemantikájával összeolvasva motiváltnak látszik (a *Scherben*, *Zerbricht*, *preßte* szavak által.) A pohár az élet szimbóluma, annak darabokra törése tehát az élet elmúlását,

⁴⁰¹ Friedrich NIETZSCHE, *Retorika*, ford. Farkas Zsolt, lásd THOMKA 1997, 43–44.

⁴⁰² VARGA 1996, 96.

⁴⁰³ SIMON 1995/1996, 90.

értelmetlenné válását jelentheti, mégis, ez a versben (Heinénél is) boldogságsággal, pillanatnyi örömmel (*carpe diem*) jár együtt. A szláv eredetű magyar *cserép* szó eredeti jelentése szerint 'koponya' is, ami még inkább erősíti a halál, az elmúlás asszociációját. A „talmi cseréppé” hullás azt mutatja meg, hogyan válik egy használati tárgy önmagában értéktelen törmelékekké. Ezt tematizálja a későbbi *A tó* című vers utolsó néhány sora is – „Én itt cserép-esőben ázom. / S mérem a véraláfutáson, / korsónak melyik volna jó. / És drótozom, és drót a drótra, / és hallom én, hogy felcsapódva csobog, csobog a tó” – a cserepek összedrótozásáról. A cserepek felidéznek Paul de Man írását, amelyben Walter Benjamin *A műfordító feladata* című esszéjéhez szól hozzá, annak újraolvasásakor idézi fel és fejti tovább⁴⁰⁴ Benjamin jól ismert amfora-hasonlatát. Ebben a fordítás és a primer mű viszonyát egy törött edény cserépdarabjaival („Scherben eines Gefäßes”) magyarázza: a darabkák különböző nagyságúak és alakúak, mégis pontosan illeszkednek egymáshoz, azaz követik (*folgen*) egymás formáját.⁴⁰⁵ Ez a verssor tehát magyarázható a fordítás felől is: bármilyen erős megfelelési és alkotói vággyal is közelít a fordító a szöveghez, akkor is csak fragmentumokat tud közvetíteni, látszólagos, mesterkéltséggel, sokszor hamis, megtévesztő töredékeket, amelyek távol állnak a kiindulási szövegtől és nyelvtől. A vers az írást tematizálja az alábbi sorban is: „Lecsuklik két kezem a húrról” – a *lant* és a *húr* a klasszikus írói mesterség metaforájaként jelenik meg. A lantművészetben kulcsfontosságú a kéz, amely a *Virág* című szonettnek is kétszer is felbukkanó motívuma: „Kecses kezeden, mint levél alatt”, s a tercinákban is visszatér: „rádnézek, és a válladból, kezedből” stb. Általában is gyakori a kéz(mozdulat) a Nemes Nagy-esszéikben és versekben, egyrészt a mozdulat (metakommunikáció) szempontjából,⁴⁰⁶ másrészt gyakran a szemmel, látással összefüggésben,⁴⁰⁷ továbbá a kézmosás motívuma is előfordul, többek között az *Óda* című

⁴⁰⁴ DE MAN 1994.

⁴⁰⁵ E kép szerint a teljes edény egy feltételezett eredeti, tiszta nyelv, amelynek az irodalmi mű csak egy cserepe, a fordítás pedig a cserép egy darabja, tehát mindenképpen töredék, ám feladata nem is az, hogy az eredeti jelentéshez hasonljon mindenáron, inkább, hogy az eredeti jelölésmódjához hasonljon, azaz „inkább szeretettel és a legapróbb részletekig hűen kell hogy kövesse az eredeti jelölés-módját, ily módon mind az eredeti, mind a fordítás, akár egy edény cserepei, egy angol nyelv töredékeiként jelennek meg.” Lásd DE MAN 1994, 79.

⁴⁰⁶ „A kezem összekulcsolom.” (*Elmélkedve*), „a kéz védő mozdulatát:” (*Jegyzetek a félelemtől*), „Cirmos arcok réz-kezek” (*A kovács*), „Ötújjasan, mint elhagyott kezek,” (*Ekhnáton az égből*), „S az óriási munkakesztyűk, e kézutánzó, absztrahált kezek.” (*Egy pályaudvar átalakítása*), „kacsok, indák kapaszkodása, piciny állatkezüik tapogatózásai, cernaszállyi ujjuk begyén tapadókoronggal” (*Falevél-száraz*), „Laza csuklóján az eres kezét [...] Nem éred el a holnapot, / a kezéd telerakva.” (*A fiú*).

⁴⁰⁷ „apró keze van, majd a nap / kezével az arcod – [...] Kő volt, amikor újra látni kezdett. [...] ment, / jobbkezevel tartva / balkezét.” (*Ekhnáton éjszakája*), „Se hold, se út. Főnt jár a szem, [...] a kéz egy szőlőfürtöt érez.” (*Balaton*), „kinyújtott kéz csapott a före [...] A rács sűrű. Kéz nem fonódhat, / hálóként szőve át a drót.

versben: „S hosszan mostad kezed a rideg-fiúarcú császár / Csinosabb csészéiben. No lám!”

A Nemes Nagy-fordítás olyan archaizáló és tájnyelvi szavakat használ, amelyek a Heine-szonettben sokszor csak utalásszerűen találhatók meg, szóválasztásai a szóhossz mellett akusztikailag is motiváltak. A német nyelv sajátosságából fakadóan a Heine-vers sokkal hosszabban fejezi ki azt (segédigékkel, névelőkkel prepozíciókkal), amit a magyar, agglutináló voltából eredően pre- vagy szuffixumok által képes megszólaltatni, így időnként többszótagnyi hely marad a kötött versben, amit ki lehet tölteni. A Nemes Nagy-darabban a *búza* az élet(mű) szimbóluma, a régies hatású *takarás* szó pedig a letakarás, elfedés, eltemetés szavakra is engedi asszociálni az olvasót. A szonett magyarítása ismétléseiből fakadóan megakasztó, ennek oka a szándékos archaizáló gesztusban, a forrásszövegnek megfelelni vágyásban (az iterációs szerkezet az eredetiből kerül át), vagy talán csak a sietségben keresendő, hiszen nem elhanyagolható az tény, hogy kéziratról van szó, amelynek tisztázata vagy publikált változata nem ismert, ezért elképzelhető, hogy csupán egy félbehagyott munkafolyamat egy fázisába pillanthattunk bele.

Nemes Nagy Ágnes szonettjeiről elmondható tehát, hogy alapvetően az életmű korai szakaszában, nem feltétlen publikálási szándékkal keletkeztek, költői gyakorlatként mégis sokat megtudhatunk ezeknek az esszékben kifejtett líraelméleti koncepciókkal való összevetéséből. A korai szonettek nemcsak a fordított Heine vagy Rilke hatását, de Dante, Babits vagy éppen Kosztolányi versnyelvét is felidézik, s szinte minden esetben önreflexíven viszonyulnak saját versanyagukhoz.

/ Nyílt tenyérrel estünk a drótnak, [...] zöldes félholdja szemeidnek, / kezded valami könyv alatt” (*Elégia egy fogolyról*).

V. 2. TÉRBELISÉG ÉS TEMPORALITÁS WEÖRES SÁNDOR SZONETTJEIBEN

„Gyöngy az idő”

Weöres Sándor

A „Gyöngy az idő” mottó Weöres Sándor *Barangolók* című gyerekverséből származik a *Bóbitából* (1955). Amellett, hogy a *gyöngy* Kosztolányi szerint az egyik legszebb magyar szó,⁴⁰⁸ olyan szerteágazó szemantikai halmaza van, amely szinte Weöres egész költészetét és időszemléletét leképezi. A gyöngy gömb alakú, gurul, soha nem statikus, nincs olyan pont a (héj)felületén, amelyen stabilan állni tudna. Így tehát a gömb (*sphaera*) folytonos mozgásban lévő forma, maga a kinetikus állandósulás. Mindemellett a legszebb forma is, a mindenség, a tökéletesség, épp ezért a világ alakja gömb alakú kell hogy legyen – írja Platón a *Tomaioszban*. E dialógusban a demiurgosz, a teremtető hozza létre a világot, aki képes absztrakt gondolatokat, eszméket fizikai kiterjedéssel rendelkező formákká alakítani. A teremtető szerint a világ „[...] minden alakot magában foglal: ezért gömb alakúra – mely középtől a felületéig minden irányban egyenlő távolságra van – és kerekdedre formálta meg, mert ez az alak a legtökéletesebb és önmagához mindenütt leghasonlóbb az összes alakok közül”.⁴⁰⁹ Egy másik Platón-hely szerint nemcsak a világ, hanem az ember alakja is gömb volt eredetileg, a *Lakomában* Arisztophanész beszédében hangzik el, hogy kezdetben „[m]indhárom fajta ember gömb alakú volt, háta és oldala körkörös.”⁴¹⁰ A gömböket az istenek büntetésből kettévágták, így magyarázza a történet a párjukat kereső „fél” embereket. A gömb (androgün, hermafrodita lény) emberré „csonkítása” az emberi tökéletlenség szimbólumaként is értelmezhető. A weöresi „Gyöngy az idő” mottóként az elérhetetlen tökéletességre („Számos nép szerint [...] a gyöngyben a tűz és a víz, a két kozmikus ellentét egysége valósul meg; a termékeny teljességet jelenti. [...] A perzsa irodalomban a gyöngyfűzés azonos a költészettel”),⁴¹¹ a valódi érték vágyára utal, arra, amit meg kell találni, amiért a mélybe kell úszni, s ami mindig kicsit előttünk gurul. A gyöngy (gömb)

⁴⁰⁸ A legszebb magyar szavak Kosztolányi szerint: *láng, gyöngy, anya, ősz, szűz, kard, csók, vér, szív, sír*. Az írás első megjelenése: Pesti Hírlap 1933. november 19., kötetben: KOSZTOLÁNYI, *A tíz legszebb szó*, lásd KOSZTOLÁNYI 1971, 241–242.

„Gömbölyű és gyönyörű, [...] gomb és gömb és gyöngy, gyűrű.” (Kosztolányi Dezső *A játék* című versének részlete)

⁴⁰⁹ PLATÓN, *Timaiosz*, ford. Kövendi Dénes, lásd PLATÓN 1984, 3/330.

⁴¹⁰ PLATÓN, *A lakoma*, ford. Telegdi Zsigmond, lásd PLATÓN 1984, 1/943–1017.

⁴¹¹ PÁL – ÚJVÁRI 2005, 173.

formájával írható le talán leginkább a Weöres-féle tér-idő: a következőkben a tér és idő néhány fogalmát bevonva, s ezt a mottót szem előtt tartva igyekszem értelmezni Weöres egy-egy szonettjét.

WEÖRES ÉS A SZONETTFORMA

Weöres Sándor sokszínűségéről, próteuszi alakváltásairól ismert – e tény folytonos ismétlése már-már közhelyszerű és érvényét veszítő, mint arra könyvében Bartal Mária is felhívja a figyelmet, amelyben a mitopoétikai olvasat mellett széles spektrumú térfilozófiai eszmefuttatás is olvasható Weöres költészetéről, főként az orfikusságot tárgyaló fejezetben⁴¹² –, egyszerű csuklógyakorlatnál fontosabb azonban életművében a sokféle hangnem, műfaj és forma között a szonett, hiszen nemcsak néhány hevenyészett verspróbálkozása sorolható e szövegtípushoz, hanem (a 2013-ban sajtó alá rendezett *Elhagyott versek* darabjaival együtt) közel száz költemény.⁴¹³ Kenyeres Zoltán Weöres-könyvében⁴¹⁴ külön fejezetet szentelt a Weöres-szonetteknek, amelyben elsősorban az *Átváltozásokra* koncentrált. Más elemzők is leginkább ezzel a ciklussal foglalkoztak vagy egy-egy, elsősorban nem a formája miatt kiemelt verssel. Weöres kezdeti költészetére, szonettjeire nagy hatással voltak a nyugatosok, József Attila és Szabó Lőrinc szonettjei, valamint a legújabb műfordítások. A Nyugat költői lehetővé tették a magyar irodalomban kevésbé szilárd helyet elfoglaló szonett újrafelfedezését, virágkorát. Már az első évfolyam közölt hat szonettet, mások mellett Babitsról és Juhász Gyuláról. Bár Weöres elfordult a Nyugat vallomásos, esztétista líraörökségétől és a hagyományos énfelfogástól, a tiszta formákat és a ritmikus, szabályokra épülő verstípusokat előnyben részesítette. Az én központi helyzetének József Attila-i válságával, Szabó Lőrinc új lírai beszédmódjaival rokonítható Weöres egységes verscentrumot érintő kritikája, bár kétségkívül más módon közelített az én versbeli pozíciójához, mint az előbbieket. Mindkettő fordulópontként értékelhető a magyar szonett történetében: József Attila az első magyar szonettkoszorúval (*A kozmosz éneke*, 1923), Szabó Lőrinc szonettkötetével (*A huszonhatodik év*, 1957). Az utóbbi, amelyről Baránszky-Jób 1978-ban azt írja, hogy ezek a versek áttörnek „az irodalmi

⁴¹² BARTAL 2014, 150–181.

⁴¹³ WEÖRES 2013.

⁴¹⁴ KENYERES 2013. (A szonetről szóló fejezet korábban már megjelent az 1983-as *Tündérsíp* című kötetben is, itt átdolgozva.)

intellektuális költészet korlátait”,⁴¹⁵ egy évvel korábban jelent meg, mint ahogy Weöres elkezdhetette írni az *Átváltozásokat*.⁴¹⁶

Hatással voltak Weöresre a fordítások is, a francia szonettek (főképp az 1923-ban megjelent *A romlás virágaiból* Baudelaire-től), vagy Shakespeare szonettjei,⁴¹⁷ amelyeknek szintén a 20. század első felében adták ki új fordításait. Weöres is fordított szonetteket, például Mallarmé költeményeinek magyarra ültetésekor (1964). A Mallarmé-hatás nyomai fellelhetők Weöres költészetében (bár szemlátomást inkább az ötvenes évek végétől),⁴¹⁸ mint ahogy erre rámutatott többek között Kenyeres, Benda vagy Bata Imre.⁴¹⁹ Az egyik legexplicittebb példa ezek közül az *Átváltozások* mottója (Mallarmé-szonett) vagy a *Goethe* című szonett omázsa, amely Mallarméhoz szól. Hogy mi ragadta meg Weörest Mallarmé szonettjeiben? „A szövegek nehézségei. Mallarmé szonettjei a kifejezés határára törekszenek, azt akarják elmondani, ami szóba nem vehető. Olyan struktúrákat kell tehát létrehozni, amik a kifejezhetetlent is hordozni tudják.”⁴²⁰ – válaszolja meg a kérdést Bata Imre. Hasonló transzcendens kifejezni vágyódás jelenik meg az *Oldódó jelenlét* című Weöres-versben is: „Élet s halál nem érdekel, / csak az a harmónia kell, / mit nem hordozhat anyag / s nem tudhat róla értelem”. Kabdebó Lóránt így fogalmazta meg a létértelmezéssel összefüggő kifejezhetetlenség problémáját, amely a nyelv és a filozófia feszültségét okozza: „A spirituális cél és a megvalósítására adott materiális eszköz, a nyelv ellentéte olyan feszültséget hoz létre ebben a költészetben, amely egyrészt a kreatív fantázia szélsőséges megnyilvánulásait, másrészt az ember valóságos viszonyrendszerét feltáró esztétikum megszületését eredményezi.”⁴²¹

⁴¹⁵ BARÁNSZKY-JÓB 1978, 158.

⁴¹⁶ A huszonhatodik éven Szabó Lőrinc 1950-től dolgozott, és az 1957-ben jelent meg, Weöres ekkortájt kezdte az *Átváltozások* írását, amelyből 1959-től jelentek meg darabok, s amelynek harminc szonettjéből huszonháromat publikált a *Tűzkútban* (1964).

⁴¹⁷ 1921-ben jelent meg a Shakespeare-szonettek fordításainak Szabó Lőrinc által készített első változata (sőt néhány szonett már a kötet kiadása előtt ismert lett, hiszen publikálta őket a Nyugatban), majd 1948-ban az újrafordítások kerültek kiadásra (ezek 1945-re készültek el). Munkája során Szabó Lőrinc figyelemmel kísérte a többi fordítást is, a *Szonettek* előtt lefordította Győry Vilmos és Szász Károly is, az övék volt az első teljes magyar fordítás (*Shakespeare minden munkái* sorozat, 1878). A teljes kötetet nem, de néhány szonettet lefordított többek között Babits és Tóth Árpád is.

⁴¹⁸ Weöres, mint sok más munkáját, 1959 tavaszán elküldte a Mallarmé-fordításait is Fülep Lajosnak véleményezésre. 1964-ben, a *Tűzkút* kötettel egy évben jelentek meg a fordítások.

⁴¹⁹ KENYERES Zoltán, *Mallarmé és a Mallarmé-hatás*, lásd KENYERES 2013, 246–256.; BATA 1979A.; BENDA Mihály, „Kitől a nép tisztább értelmű szót vészen”. *Mallarmé hatása Weöres Sándor A medve-ös című szövérsére*, lásd HORVÁTH – SZITÁR 2006, 630–649.

⁴²⁰ BATA 1979B.

⁴²¹ KABDEBÓ Lóránt, *Kozmikus bukolika. Weöres Sándor lírájáról*, lásd KABDEBÓ 1980, 215.

Weöres első szonettjei 1936-ban jelentek meg folyóiratokban (Válasz, Szép Szó, Nyugat), *A teremtés dicsérete* (1938) című kötet több mint egy tucat szonettet tartalmazott, s találunk néhányat a következő kötetekben is. Az *Ének a határtalanról* (1980) és a *Posta messziről* (1984) című kései kötetek esetén jóval több szonettel számolhatunk, mint a korábbiakban, s az utolsó Weöres-verseskötetben⁴²² (*Kútbanézó*, 1987) is helyet kap egy szonett ezzel a címmel: *Talán az utolsó szonett* (keletkezési ideje: 1985). A 2013-ban megjelent *Elhagyott versek* a kötetekből ismert szonetteken túl több mint egy tucat olyan költeményt tartalmaz, amelyek folyóiratokban jelentek meg (Weöres nem vette fel őket kötetébe) illetve kiadatlan verseket, amelyek nagy részéről nem tudjuk, mikor keletkeztek. Van ezek között bővített (*Árokszegély; Egy menyasszonynak, [A tér: az űr..]*), csonka ([*Vers és variációi*]) és 4-4-3-3 felosztású szonett (*Arcjáték-próba, A prédikátor, Morendo, Fiatal költő, Luna és Endymion, [Beforrt a végső felhő-repedés]*) is. Az idő és a számvetés szempontjából érdemes lehet elemezni *A homokvihar* című, szintén datálatlan szonettet, amely így zárul: „De mi volt az idő? nem rabja voltam én? / Szép kísérom ki volt, földi, vagy égi lény – / Istenem, csak a Te elmédben a tudásom.”

Néhány szonett kiemelt helyet kapott Weöresnél: ilyen például a *Holdbéli csónakos* bevezetője és a Weöres 1939-es disszertációját (*A vers születése*) záró alkotás. Kiemelt jelentőséggel bír az ötvenes-hatvanas évek fordulóján született *Átváltozások* is, az életmű szakrális szintézise, a „szintézis szintézise” – ahogy Kenyeres Zoltán nevezi monográfiájában.⁴²³ A negyven szonettből álló ciklus alkotóelemeinek végleges formájában és sorrendjében 1970-ben jelent meg az *Egybegyűjtött írások* második kötetében, ám nagy része az 1964-es *Tűzkútban* is olvasható volt.⁴²⁴ Néhány évvel későbbi, 1974-es a válogatás, amelynek Weöres a *III vers* címet adta. Ebben tízes csoportokba rendezte verseit, egyes kategóriák verstani formákat, mások tematikus jegyeket emeltek ki: tánc-ritmus, óda; ballada; szubjektív vers; vers a szerelemlről; párbeszéd; szonett; rajzos vers; csönd; humoreszk és emlékmű. E szonetteket tartalmazza a válogatás: *Hála-áldozat, Pastorale, A benső végtelen, A kettébomlott Hermaphroditus, A kilyukadt világ, Metropolis, Suhanása hegedűkön, Áidos a múzsával, In aeternum* és *A jövőendő költészete*.

⁴²² Az 1989-es kötetet, bár Weöres neve alatt jelent meg (*A sebzett föld éneke*, Magvető, Budapest, 1989), valószínűleg Károlyi Amy szerkesztette, tehát posztumusz, így gyakorlatilag a *Kútbanézó* volt Weöres életében megjelent legutolsó, saját szerkesztésű verseskötete.

⁴²³ KENYERES 2013, 218.

⁴²⁴ A ciklus szerkezetével, mitologikumával többek között Kenyeres Zoltán, Balassa Péter és Bata Imre foglalkozott. Lásd BATA 1979B; BALASSA 1989; FARAGÓ 1968; KENYERES Zoltán, *Szonettek*, lásd KENYERES 2013, 214–343.

Weöres lírájára hatással volt a görög-római mitológia s a keleti filozófiák, az orientalisztika is, amely a negyvenes évek elején még viszonylag ritka jelenség volt hazánkban. Ebben a vonatkozásban közvetlen, inspiráló impulzus lehetett Várkonyi Nándor, Hamvas Béla és Fülep Lajos munkássága. Hamvas Béla ezt írja Weöres költészetéről, mint az orpheuszi hanghoz visszatért lírához:

Weöres Sándornál az ember tanúja lehet annak a folyamatnak, mikor a költőben lassan megéri a tárgyi világ iránt való bizalmatlanság, a külső világ káprázat volta: mikor a költészet kezd visszavalósulni; a költő elkezd visszatérni – először a mitológiához [...] de a mitológia csak az első lépés. A második még fontosabb, a visszatérés az érzés fölötti belső zengéshez [...]; végül a harmadik lépés a visszatérés az önmaga teljességében tündöklő abszolút léthez [...] Mallarmé beszélgetés közben egyszer azt mondta: „[...] – a költészet a homéroszi nagy eltévelyedés óta hamis útra futott”. Mikor azt kérdezték tőle, mi volt Homérosz előtt, így szólt: „Orpheusz”.⁴²⁵

WEÖRES IDŐSZEMLELETE

A teljesség felé (1945) című kötetben Weöres mesterének nevezte Hamvast; külön fejezetet szentelt benne az időnek, megkülönböztetve a *külső időt* (óra mozgása, napszakok és évszakok váltakozása), a *belső időt* („Tapasztalod személyed testtelen tartalmainak változását”), a *világfolyamat-időt* (élettelen erők működésének egymásutánja) és a *történelmi időt* (az emberiség egyetemes áramlásának hullámzását). Ezeket együttesen *jelenség-idők*nek nevezte, és szembeállította őket a *teljes-idő*vel (amely változatlan, isteni működést tartalmazó idő, a teremtéssel kezdődött és az utolsó ítélettel fog zárulni), illetve az *eszme-idő*vel. „A teljes-idő mása a jelenség-időben: az eszmeidő. [...] Homályos, felelőtlen tetteid az eszme-időben mindig »ifjúkoriak«, érett, felelős perceid pedig »öregkoriak« [...] Az eszme-időben az egy-ember élete mindig a gyarlóbbtól a különb felé halad, az emberiség élete pedig a különbtől a gyarlóbb felé.”⁴²⁶ Az úgynevezett *eszme-idő*n belül az emberiség négy korszakát különítette el: *Aranykor*, *Ezüstkor*, *Érckor* és *Vaskor*. Az *Aranykor* a legrégebbi ezek közül, azóta folyamatos a hanyatlás a jelenig, azaz a *Vaskorig* eljutás, amelyben az emberek a tér és idő bontott jelenségvilágában élnek, a bontatlan tér és idő

⁴²⁵ HAMVAS Béla, *A Medúza* lásd DOMOKOS 2003, 116–120., 118–119.

⁴²⁶ WEÖRES Sándor, *Idő*, lásd WEÖRES 1986, 543.

fölött Istent, öröklétet stb. mind egymástól elválasztva, térben és időben képzelik el. A *Vaskor* embere tehetetlen, de „sosem fordul a felső hatalom ellen, hiszen nem is ismeri; kipusztításához nem kell vízőzön: ha feléli lehetőségeit, tönkremegy”.⁴²⁷ Persze Weöres akár Hamvas és/vagy Várkonyi munkássága (vagy inkább személye) nélkül is eljuthatott ezekhez az eszmékhez, akkoriban, a '30-as évek szellemtörténeti gondolkodásmódjában ezek elterjedt elképzelések voltak. Az aranykortól a vaskorig tartó hanyatlásról Hésziadosz és Ovidius is írt. Hésziadosz öt korszakot különböztet meg, melyből a költő az ötödik, egyben legrosszabb korban, a vaskorban él. (Ovidius *Metamorphoses*a négy korszakot különböztet meg egymástól). A hésziodoszi öt nemzetségről olvashatunk Várkonyi Nándor *Szíriát oszlopai* című könyvében is („a vas korszaka, a süllyedése, melyben mi élünk”),⁴²⁸ valószínűleg ő, Weöres barátja ismertette meg a költőt az ősi mítoszokkal. Weöres *A benső végtelen* című szonettjét Várkonyi Nándornak ajánlotta. A *Pastorale* – Weöres korai, 1936-os szonettje – Várkonyi hatására maradt ki *A teremtés dicsérete* kötetből, ugyanis Várkonyi aggódott, hogy a kiadó (Janus Pannonius Társaság) fennakad a szonett erotikus tartalmán.⁴²⁹ Weöres az antik vonatkozások és a metafizikai tartalom kiemelésével érvelt Várkonyi javaslatával szemben, a vers maradása mellett:

A „*Pastorale*” egy kis erotikát visz a könyvbe: és ha tartalmilag naturalista vers is, lényegében lehet benne valami metafizikai: a szeretkezés látási és tapintási mozzanatairól, hogy szinte „személytelen történés”-t tárgyal, herakleitoszi ismétlődést. [...] Azt hiszem, ezt reflexiómentes filozófiának lehetne nevezni, ahol nem a gondolatsor, de maga a tárgy is filozofál.⁴³⁰

A szonettek az ambivalencia, kettőség szemléletes kifejező formái, ilyen a *Pastorale* is, amely ellentételező formájával támogatja a kifejtett tartalmat. Az oktávából és szextettből épülő struktúrában a tézis-antitézis-szintézis elve érvényesül. *A holnap születése* című szonett hasonlóan épül fel, és rokonítható a fentiekben bemutatott időszemlélettel. A kvartina egy apokaliptikus pillanatot, harci állapotot mutat be harapással, vérrel, amelyet az antitézis tercínája követ: „belőle száz sereg, az apa semmi kel, / az anya éledez, szép forgói

⁴²⁷ WEÖRES 1986, 545.

⁴²⁸ VÁRKONYI 1972, 17. (A könyv első megjelenése 1940-es, a bővebb, 1972-es kiadást 2002-ben követi csak a cenzúrázatlan, újabb változat.)

⁴²⁹ BATA 1995.

⁴³⁰ Idézi BATA 1995.

ropognak; / nem sejtve, hány fiát vakon tiporja el”, majd érkezik a kóda a szintézissel: „mert míg hintója száll, csengője énekel, / részeg szőlői közt azok is ott utaznak / kik elevenen ölnék és holtat balzsamoznak.” Ez a jóslatszerű, mitikus időszemlélet gyakran megjelenik más Weöres-szonettekben is: „A robbanó jelen irtja ki e nyulacskát, / akik vagyunk, vagy az üres vázú jövő / [...] s vár egy szem eleven fölsíró búza-magra.”⁴³¹ Az alternatíva nélküliség, a jövő borús képe az *Átváltozások* sok más szonettjében is hangsúlyos: „Szemétdombon rohad végzetünk halfeje” (*Natura morte*), „vászonrongy-dal zuhan a koponyákra: / a Végítélet korcs paródiája.” (*A kilyukadt világ*), de megjelenik némi halvány remény is: „mégse mindegy, hogy a derűs lét ősi titka / szavamból fölkel-e és útjukra borítják, / vagy csak holttestemet túrkálják mint giliszták” (*Animus*). Az emberiség története Weöres szonettjeiben végső soron hanyatlás, a jövő felé mint végesség felé tart minden, a múlt idő pusztulásra van ítélve. A *Mahruh veszése* (1952), amely az 1956-os *A hallgatás tornya* kötetben jelent meg vagy a *Merülő Saturnus 'T. S. Eliot emlékének'* (1967) című drámai monológ is az aranykor hanyatlását tűzi zászlajára. Az *In aeternum* című szonett egyszerre jelzi a kezdetet és a véget, a ciklikus, körkörös időfelfogásban ezek egy pontba kerülnek: „A tiszta változatlan messzeségben / [...] íme az Eszme majdnem változik.”

Weöres időszemléletében felfedezhetők Bergson filozófiájának nyomai is. Ha nem is közvetlen olvasmányélmények útján, kortársai révén biztosan találkozott Bergson gondolataival: Babitsnak köszönhetően például, akire a filozófus nagy hatást gyakorolt, vagy Fülep Lajos művészetfilozófiája révén, amely kanti és bergsoni alapokra épített. Valószínűleg Weöres is olvasott Bergsont, az időről született írásai népszerűek voltak a 20. század első felében: Babits Mihály 1910-ben írt róla a *Nyugatban*.⁴³² Az *Idő és szabadság* (1889, magyarul: 1923) és a *Teremtő fejlődés* (1907, magyarul: 1930) Dienes Valéria fordításában jelent meg magyar nyelven, utóbbiról Komjáthy Aladár írt ajánlót a *Nyugatba*: „A valóságos tartam, amelyben Bergson az eszmélőnek, az élőnek legfőbb jellemzőjét találja, nem bontható egymáson kívül fekvő részekre, mint az anyag, nincsenek ismétlődései, minden pillanat más, mint az előző, gazdagabb, mert benne van az egész múlt. A múlt, mint emlékezet, állandóan a jelenbe tolul, folytonos egymásbahatolással van dolgunk, szerves

⁴³¹ Az *Átváltozások* szonettciklus *Makacs élet* című darabja az otthon, az új élet, újjászületés lehetőségét villantja fel.

⁴³² Egy ponton előkerül Kant is, akiről így ír: „Kant szerint az idő is olyasvalami, mint a tér; szemléletünk egy formája, melyen kívül a valóság jelenségeit nem tudjuk elképzelni; de távolról sem önálló, külön létező és ható dolog. Ez helyes volna, ha az idő is közömbös irányú és egynemű volna, mint a tér, vagyis ha a jelenségek az időben is megfordíthatók lennének, mint a térben.” Lásd BABITS 1910A.

növessel.⁴³³ Az egyidejűség Bergson definíciója szerint az idő és a tér metszete.⁴³⁴ A most, a jelen és az állandóság viszonya Weöres szemléletében fontos szerepet tölt be, ahogy például *A rajzvázlat* című szonett záró tercínájában is olvashatjuk: „a »most« az időn rést ütött / és folyton jelenné egészül”. Az idő ciklikus mozgása, amely örök és megállíthatatlan, úgy hozza létre a jelent, hogy közben folyamatosan pusztítja a múltat, de meg is őrzi azt, minden egyes pillanatban. A jelent mindig feszíti a múlt ereje és sürgeti a jövő a maga lehetőségeivel, a jelen tehát múlt és jövő közötti feszült, sűrített pillanat, amit mindig a múlásakor, elillanásakor érzékelünk. Weöres hatvanas évek közepére tehető *Idő* című verse, a jelenlétről és a ciklikus körforgás részeként értett jelenben élésről, jól szemléleti ezt: „Múlt és jövőndő csak agyrémek, / hiszen folyton jelenben élek. / Nem az illanó pillanatban, / hanem a jelenlét végtelenében, / mely a teremtés óta változatlan.” A jelenlét tehát örök, végtelen folyam, az idő feltartóztatathatatlan: pillanatok váltják egymást felgyorsult tempóban, mégis időnként megtapasztalható a kinetikus állandóságú idő, az öröklét, a végtelenség, mint egyfajta kimerevített temporalitás: „A jó nem múlhat el, s a rossz csak pillanat. / De jónak útja nincs, ahol e rém bőfög, / s nyomorult létben a rossz pillanat örök.” (*Terror*), „Álló öröklét. Pillanatnak élés” (*Önéletrajz*). A tér betöltése, pillanatokkal kitömése összefügg az idő múlásával: „Most mivel pótoljuk? mi lett éjjel-nappal tavaszi lombja // felgyűjtve és betöltve a teret? / Az ige él még, de ki az, aki mondja?” – teszi fel a kérdést a *Talán az utolsó szonett*, a *Kútbanéző* verseként talán valóban a szerző utolsó szonettje.⁴³⁵ Ez felidézi Yeats versét, *Az utolsó szonettet*, amelyet Szabó Lőrinc fordított az ötvenes években. Az örök időre és életre vágyódásnak a szerelmi együttlét adja feltételét és korlátait: „Ott élni mindig – vagy meghalni rögtön.” – szól a zárlat. A befejező szonettet Weöres „végső édességként” írja le, ami után nincs öröklét, nincs feloldozás: „az első berogyott tető / jóvá nem tehető”, az űr betöltését, a hiány pótlását a jövő nemzedékétől vágyja. Az utókort szólítja meg a vizionárius látásmódú, a *Tűzkút* kötet előszavából (1964) származó következő mondat is:

⁴³³ KOMJÁTHY 1931.

⁴³⁴ BERGSON 1923, 118.

⁴³⁵ *Az Elhagyott versek* között vannak datálatlan szonettek, s minden bizonnyal akadnak még Weöresnek kiadatlan művei is, így nem tudhatjuk biztosan, hogy melyik Weöres legkésőbbi szonettje. A *Kútbanéző* (1987) az utolsó, Weöres életében megjelent kötet. *A sebzett föld éneke* (1989) még Weöres neve alatt jelent meg, de már januárban bekövetkezett halála után, Károlyi Amy gondozásában. Ez gyakorlatilag egy válogatás, olvasható benne fordítás és eredeti vers is, korai versek, kései versek, teljes versek és töredékek, prózarészletek stb. Az utólagos válogató és rendező elv miatt nem tekinthető Weöres szándékainak megfelelő kötetnek, vagyis a kötetkompozíció semmiképp nem tulajdonítható a szerzőnek. További tájékozódásképp: TÜSKÉS 2002.

[a] III. évezrednek küldöm könyvemet, nem sejtve, meddig őrzi meg és kedvérevaló-e, de bizakodva, hogy rácáfol a Menschendämmerung próféciaára; és remélve, hogy nem pesszimizmust és nihilizmust lát ez írásokban [...] az ismeretlen mindig űr-szerű és ijesztő, mégis valóság, fel kell tárnunk.⁴³⁶

TÉRBELISÉG A WEÖRES-SZONETTEKBEN

A tér fogalmainak segítségével az emberi létezés leképezhetővé válik, a fizikai (topológiai, projektív, lineáris, körkörös), metafizikai (mitikus, szakrális), társadalmi (szociológiai, nemzeti-történeti, lokális, globális) vagy kommunikatív (nyelvi, textuális, narratív, hermeneutikai) tér szinte minden formája megtalálható Weöres költészetében. Az űr betöltéseként értelmezhető az utca megfestése, megtöltése épületekkel és élőlényekkel. *Metropolis*⁴³⁷ című szonettjében Weöres páratlan példáját adja annak, hogyan képes a tér pillanatok alatt besűrűsödni: „Mint színes krém, a tér megsűrűdik”, s „Falak között bizonytalanba futva / pillanatokból épül fel az utca / és ha nem néznek rá, megsemmisül.”⁴³⁸ – ez a performatív látás-aktushoz hasonló epifánikus kép visszaköszön a *Suhanás a hegedűkön* című szonettben is, amely szintén az *Átváltozások* darabja: „Bomló fehér amint lebegő törzs alatt / izzó sűrűsödés éle rásujt”.

A tér-, űr... kezdetű keltezetlen Weöres-vers, amely egy bővített szonett képét követi, a mulandóságot, a változó és változatlan létet mutatja be: „A tér: űr, amelyben elférnek a dolgok, a testek, / [...] Az űr, magában véve: határtalanul tágas semmi. // Az idő: a változatlan jelenvalóság. / Mindig jelenidő van, / benne történnek a változások, keletkezések, pusztulások. / A jelen, magában-véve: a semmi. // A változók: most vannak / előbb nem voltak, utóbb nem lesznek, / múltjuk s jövőjük a nemlét. / A változók, a jelenből kimaradva: semmik. // [...] holtod után, ha semmivé válsz, állandó vagy, halhatatlan, / ha nem válsz semmivé: halandó.” A tér tehát űr, tágas semmi, amiben folytonos változatlan jelenvalóság van, a jelen magában, múlt és jövő nélkül nem létezik. Heidegger a három időviszony közül kiemelte a jövőt (egyes értelmezői szerint talán többször túlságosan is, a múlt által meghatározott jelenvalólét rovására), mert az időbeliség végességét a történetiség rejtett

⁴³⁶ WEÖRES 1986, 7. A szonettformával, az idővel és az én jelentéseivel játszik a *Majdnem szonett* című vers: „Húszéveskori önmagunkkal / ha találkozánk negyvenévesen / irigyelnénk, vagy felpofoznánk. // Aki tegnap voltál: ma már nem te vagy, / Aki holnap léssz: ma még nem te vagy.”

⁴³⁷ Erről részletesebben: ALFÖLDY 2003.

⁴³⁸ A *Metropolis* című szonettet érdemes egybeolvasni Petri György 1974-es *Már csak* című szonettjével, amelynek utcaképe hasonló módon épül fel, pillanatokból, a „lírai én” a Walter Benjamin-féle *flâneur* figurához hasonlít, aki csak kószál a nagyvárosban.

nyomát még sose láttam.”). Hangsúlyosabb az idő(tlenség)nél, s az elnyúló időben a rangot jelző építmények mint fizikai terek megjelenésénél a „költőileg megformált tér [amely] a mitikus versekben konkrét tárgyiasságai ellenére is történelem előtti és egyszerre időtlen tér, földrajzi helyhez nem köthető, akárcsak Oravecz Imre *Hopi*-verseinek térbeliségei.”⁴⁴² – írja Harmath Artemisz.

BELSŐ TEREK – LELKI TÁJAK

Számos szonettben előkerülnek, kevésbé rejtett módon is, a metafizikai, lelki tájak mint terek. Az *Átváltozások*-ciklus *Jelenlét* (1959) című szonettjében a temporalitás és a tér is markáns szerepet kap, különválnak egymástól a kettő, ahogy ezt Weöres az apokaliptikus vaskorral példázta a jövőre nézve. Elkülönül egymástól a belső és külső idő: „Ő egyhelyben szalad, én bensőmben szököm meg”, továbbá a tér és az idő is bontott: „A térben csapdos ő; én ázom az időben”, a hiány, a megjelenített pokol képei apokaliptikussá teszik a verset. Egy másik, három évvel későbbre datált Weöres-költemény, a *Jelenlét* (1962) ugyanarról az illékony, epifánikus időről szól, amely a fenti versben megjelenik, s amely irányíthatatlan az ember számára: „minden oly gyors az állandóságban / hogy mire valamit gondolnék / már másra gondolok.”

A *Mozgó oktaéder-kristály* című szonett (a *Téli csillag* című kötet darabja) a nihilizmust járja körül: „magam nélkül terpeszkedem / a tiszta semmiség s az is / szétkallódásomban hamis / mert hiányával van jelen // ha elindulok meglehet / a tiszta semmiség s az is / ahol nincs többé valami”. A *valami* a *semmi* eredőjeként, így értendő: „hol azt hinnéd, hogy semmi sincsen: tulajdonképpen lényed ott kezdődik.”⁴⁴³ A *Rongyszőnyeg* egyetlen szonettje (4. vers) is a hiányt, a semmit teszi verssé: „nem rejtőzködöm – csak igazában nem vagyok. / Cselekszem és szenvedek, mint a többi, / de legbenső mivoltom maga a nemlét.” Weöres „azért jelenhet meg minden lehetséges módon, mert voltaképpen semmilyen módon nem jelenik meg, nem önmagát realizálja, illetve önmagát mint nem-ént realizálja”⁴⁴⁴ – írja Szilágyi Ákos. Ám a személyiség lebontása nem eltűnés, inkább sokszorozódás, a mindenkiben közös lét, az ember valódi szubsztanciájának keresése e költészet tárgya. Ez az elioti költészetfilozófiához közelít – Weöres T. S. Eliot emlékének ajánlotta a *Merülő*

⁴⁴² HARMATH 2013, 157.

⁴⁴³ WEÖRES, *A teljesség felé*, lásd WEÖRES 1986, 1/509.

⁴⁴⁴ SZILÁGYI 1984, 543.

Saturnus című versét –, amely szerint a művész olyan médium, akinek állandó feladata személyiségének kioltása, ez azonban ősi elképzelés, a keresztény vallásokban vagy a keleti filozófiákban is megjelenik a gondolat, hogy végső soron önmagunk feladása, elvesztése, túllépése által találhatjuk meg önmagunkat.

A benső végtelen című szonett a végtelen negatív oldalát világítja meg, nihilizmusba hajló módon: „Égen madárhíányt eped, / a nincs-világot sokszorozza”, ahol már nincsen pusztaság, s „hajlék se zár védett világot / de az sincs többé aki fázott.” Az ezt követő *Ascensio* című szonett hasonló fogalmat használva: *meztelen, csillagtalan, néptelen, lakatlan, határtalan*. A hiányt jelölő denominális fosztóképzős melléknevek mindegyike feltételezi a hiányolt meglétét, hiszen a két dolog között járulékos viszony (hozzárendelés) van, együtt szoktak előfordulni.

A belső tér hasonló *Az állandó a változóban* (1949) című versben is: „egy benső tér, [...] keletkező, csapongó, eltűnő”, a külső tér továbbra is távoli, idegen: „Gyorsan repül a Föld, e vén boglyas madár”, s végül „A kinti úr s a bennünk rejlő / egymásba özőnk: ajándék e perc”. A Weöres-vers ezek alapján a belső végtelenben, és nem a külvilágban keresi a gondolat eredőjét. A megértés során a kívülről kapott jelekből ismerjük meg a belső képet, az interiorizációhoz szükségünk van a külső impulzusokra, terekre. A Weöres-líra nem személyiségromboló, sokkal inkább személyiség-sokszorozó, épp az előbbi okból kifolyólag: az individualitás, az énkép nem bomlik szét, a lírai én egyesülni vágyik a létezés felsőbb erőivel, metafizikai, mitológiai, vallási és távol-keleti ihletettséggel. Ez a teljesség iránti vágy, a világ megismerése és a vele való egyesülés a Weöres-költészet egyik alapvetése. A *Lao-ce (Régi bölcseségekre)*, 1938) című szonett kódaja jól summázza ezt: „Tao te vagy – nem visz magadba út. / Ha falnak fordulsz, szemedet bezárod, / akkor látod legjobban a világot.”

A SZUBJEKTUM TESTBE ZÁRTSÁGA

Az egyesülés, a teljesség és a végesség közti átjárhatóság, illetve felcserélhetőség jellemzője a tárgyalt szonetteknek, s a Weöres-költészetnek, ahogy a női és férfi test egymásba fonódása és elválasztottsága is ihletője. A nyitott, megnyitható tér mint test, az egymásba nyíló testek terének kibontása Szabó Lőrinc lírájára is jellemző, Weöres viszont talán finomabban,

érzékenyebben közelített a nő, a testi-lelki (platóni) másik felé, mint Szabó Lőrinc.⁴⁴⁵ Weöres e verseiben a férfi-nő csata drámai, de nem olyan, mint Adynál, és ez nóvum a magyar irodalomban, mindaddig talán senki nem írt hasonlóképp a két nem viszonyáról. A nővé válás, az átalakulás, a testbe zárttság visszatérő témája a verseknek: „Végtelenül únom szünetlen / zártságom egy férfi-testben” – írja Weöres a *Nocturnum*-ban 1967-ben, amit a *Psyché* egyik előfutárának szokás nevezni, bár az *Internus*-ciklusban több költemény is hasonló tematikájú, az én elviselhetetlen börtönét, a meghasonlást teszi tárgyává az *Oldódó jelenlét*, a *Kétarcú* vagy *A kettős én* is. Weöres korábbi darabjaiban is előkerül ez a gondolat, például az *Én, a határtalan szellem* című ciklusban 1944 körül: „Ha férfi vagy, / bennem egyesülsz asszony alakoddal; / ha nő vagy, / bennem egyesülsz ember-alakoddal; / ha egyesülünk: / minden a mi gyermekünk. [...] Ha egyesülünk, / elkezdjük a hatalmas utat.” S így folytatódik a ciklus: „Tested rád-bilincselve, / te a testedbe-gyömöszölve” (39. vers), majd a 41. versben: „Az emberi létezés, / mint feszülő íj, kétfelé húz, / ezért szenvedés.” És erről szól a már említett, korai *Pastorale* (1936) című szonett is, az elszakítottságról, az őseredeti állapot egységére (androgün vagy hímnős lét) visszavágyódásról: erre az el nem választott gömbállapotra vágyik mind a nő, mind a férfi. A nő és férfi nemi aktusában ez az archetipikus érzés fejeződik ki: az őállapot nem állítható vissza, de a kísérletezés, az egyesülésre törekvés, (a test mint tér kiterjesztése), folytonos. *A kettébomlott Hermaphroditus* is ezt tűzi zászlajára, mindemellett topográfiai fogalmakkal operál: „A titkos asszonyi tengerszem összenőtt / lágyan-hatalmasan az éggel és a földdel, / [...] De a férfi-orom a nem ős kékbe forrva / megbűvölten tekint a hetyke szuka holdra”. Platón *Lakomájában* ez így jelenik meg: „Azért volt három fajtájuk, mert a Naptól származtak a férfiak, a Földből a nők, és a Holdtól azok, akiknek részük volt mindkettőből. Gömbölyűek voltak maguk is, a járásuk is, hiszen szüleikre hasonlítottak.”⁴⁴⁶ Weöres műveiben komplex módon megjelenik a Hold és a többi égitest, ez egy külön kutatás alapját képezhetné, jelen írásnak nem tárgya.

Weöres időszemléletében végső soron újra és újra előkerül a hanyatlással szembeni küzdelem: „Ki a jelenkor kínját éled, / ne feledd el, másképp is lehet! / Hogy a jelen betegbb a múltnál: / te vagy az oka, csak te! – ne feledd.” (*Plakát*), ám alapvetően a jövőbe vetett

⁴⁴⁵ Ez a megállapítás a fenti szonettekből, citált versekből indul ki, azokra alapoz. Ismertek Weöresnek egészen más jellegű versei is, például az 1950-ben írt *Priapos* című ciklusa, amely pajzán verseket tartalmaz. Ez 2014-ben jelent meg kötetként először, a Helikon kiadó gondozásában, lásd PATAKY 2015.

⁴⁴⁶ PLATÓN, *A lakoma*, ford. Telegdi Zsigmond, lásd PLATÓN 1984, 1/943–1017.

remény dominál, mint abban a szonettben is, amellyel Weöres a doktori disszertációt zárta („*a vers haláláról és halhatatlanságáról*”), s amelyben a lélek egy térbeli építményként, mesterséges konstrukcióként kerül bemutatásra:⁴⁴⁷

Pár ezredév s a művész híre elhúny
s nevét, művét ki őrzi? A halál.
Él mégis: minden új kor rajta áll,
mert ő a láthatatlan fundamentum.

Nem nől babér a nyomtalan nagyoknak,
rég-eljárt ősidő sok művésének –
a megjegyzetnél mégis jobban élnek:
lángukban az ő lángjaik lobognak.

A kincset az idő nem őrzi – nem:
szétrágja, mint kócjankót a gyermek.
a kincsek másként élnek, jeltelen:

a lélek benső templomán szögellnek,
mint ezer pillér, kos-szarv és perem.
A halhatatlan mű időtelen.

⁴⁴⁷ A vers az 1939-es szöveg végén található e kötetben: WEÖRES 1986. Léteznek variánsai máshol, például *Az érték halhatatlansága*. Az egyik változatot és további utalásokat lásd WEÖRES 2013, 259.

V. 3. TEST MINT TÉR – PETRARKIZMUS FALUDY GYÖRGY SZONETTJEIBEN

„Hogy tudnám testem börtönét levetni?”

Faludy György

Faludy György összegyűjtött versei életében 1995-ben, majd 2001-ben (csaknem száz oldallal bővített versgyűjteményben) jelentek meg.⁴⁴⁸ Ezek nem tartalmaztak minden lírai alkotást, kimaradtak és/vagy átíródtak az egykori versek, de találhatók benne olyanok is, amelyek e válogatásokban jelentek meg először, akár a harmincas évek terméséből. Faludy több átírt verset visszadatált utólag, így ezek dátum és helyszín szempontjából nem mindig tekinthetők relevánsnak, legfeljebb kettős dátummal jelölhetők meg. 2010-ben adták közre Faludy további költeményeit *Elfeledett versek. Kötetbe nem sorolt és publikálatlan művek* (a továbbiakban: *Elfeledett versek*) címmel, a posztumusz könyvet Csiszár Gábor válogatta és jegyzetelte.⁴⁴⁹ A legutóbbi Faludy-kiadás 2016 tavaszán jelent meg, a *Versek 1926–1956* és a *Versek 1956–2006* „tartalmazza az összes ma hozzáférhető és a költő által sajátjaként felvállalt verset.”⁴⁵⁰ A szonettek több gyűjteményben is napvilágot láttak, az egyes versek először 1990-ben kerültek egymás mellé *200 szonett* címmel, majd 1995-ben ezeket a szerző újra közzétette (a sorrendjük időrendire [!] változott, továbbá néhány írásjel és hiba lett javítva), s mellettük megjelent a *100 könnyű szonett* című versfüzet,⁴⁵¹ amely az előző kötettel folytatólagosan, a kétszázegyes szonettel kezdi a számozást és a CCC. (*Meditáció*)val zárul. A *200 szonett* versei nagyrészt emigrációban születtek, az első száz megjelent korábban az 1980-as *Összegyűjtött versekben*,⁴⁵² a második száz 1990-ben lett kinyomtatva egyben először.

A szonettforma Faludy György költészetében a pálya elejétől végéig fontos szerepet töltött be. Több mint háromszáz szonettjének nagy része emigrációban született, a legkülönbözőbb témákban – nincs még egy versforma, amelyet ennyiszor alkalmazott volna, bár balladaköltészete is jelentős. Első versei a harmincas évek elején jelentek meg,⁴⁵³ 1932-

⁴⁴⁸ FALUDY 1995A., FALUDY 2001. A Digitális Irodalmi Akadémia az 1995-ös verziót használta, ez került az oldalára 2011-ben.

⁴⁴⁹ FALUDY 2010.

⁴⁵⁰ FALUDY 2016A., FALUDY 2016B.

⁴⁵¹ FALUDY 1995B., FALUDY 1995C.

⁴⁵² FALUDY 1980.

⁴⁵³ Például a Nyugatnál történt sikertelen próbálkozások után a Dénes Béla által szerkesztett Független Szemlében és a Magyar Hírlap című napilapban közzétették.

től publikálta a Villon-átiratokat, majd 1937-ben adta közre vitatott Villon-fordításkötetét, s ugyanebben az évben jelentek meg Heine-átköltései. A harmincas években írta a *Michelangelo utolsó imája* című szonettet (1935), amellyel legelső kötete zárult (*A pompéji strázsán*),⁴⁵⁴ s amellyel az 1995-ben kiadott gyűjteményes *Versek* című kötet indult, egyfajta programversként, ars poeticaként. Noha van néhány korábbi datálású darab is a *Versek* (1995) kötet elején, az összeállítás elve nem kronológiai volt, ezt időnként felülírta a kötetkompozíció: Faludy szonettel foglalta keretbe 1995-ös kötetét, szonettel nyitja és zárja azt; az utolsó vers, a *Meditáció* így fejeződik be: „csak néző vagyok, / csendes, mohó néző – és ez a legnagyobb / öröm abból, hogy itt éltem a földön.”⁴⁵⁵ Ezek a sorok összecsengenek Shakespeare *Ahogy tetszik* című színművének egyik gondolatával – „Színház az egész világ.” –, valamint a közvetítettség, a predesztináció elvével, s nem utolsó sorban felvillantja az intellektuális voyeur mint passzív figura létének lehetőségét, aki csupán külső szemléként átélője az eseményeknek.

A Faludy-szonettek általában sorszámot kapnak, azonban sok közülük zárójelbe tett alcímet is tartalmaz, olykor egy-egy nevet (akihez vagy akiről szól a vers: Kéri Pál, Hitler, Li Táj-po, Kalkuttai Teréz, Goethe, Arany János, Buddha, Petrarca, Platón, Szép Ernő stb.), hely és időmegjelölést (megidézett kor és helyszín) vagy tematikát (pl. *Ezeréves kápolna; Külvárosi felhőkarcolók 1-2.; Make love, not war; Ne add fel a reményt; Jing és jáng; Tojásgyár; Mosómedvék; Halálfélelem* stb.). Ezeken túl néhány szonett található az *Elfeledett versek* posztumusz kötetben is, az *Őszi szonettek* (hat szonettből álló, párizsi ciklus, 1939), a Bölöni György, a Fényes László, a Jászi Oszkár, a Kéri Pál és a Vámbéry Rusztém című portrésonettek csoportja 1940-ből, illetve a *Szonett egy halotthoz* (1940), a *Másnap éjjel, 3.* (1941), a *Hadgyakorlat, rágógumi* (1943), a „Több, mint polgári csatákat...” (1944), a *Szonett(-töredék) Nyeste Zoltánnak, a My Happy Days in Hell kötetébe* (1962?), *A tizennyolcadik* (1966), *A száztizenegyedik* (1968), a *CXXXIII. szonett* („Számodra: Mozart, Plátó, Occam”) (1981), a *CCCVIII. Északatlanti Szövetség* (1995) és a *Káposztalepke* (2005) itt olvasható. A címekből is kiviláglik e szonettek tematikai és formai sokszínűsége. Faludy szonettjei egyébként is nagy variabilitással bírnak, számos darab inkább csak emlékeztet a szonettformára, de tartalmában és rímképletében eltér attól. Alapvetően a Petrarca-féle 4-4-3-3 felosztást alkalmazza, ám van, amikor csonka (a *XXXIII.*

⁴⁵⁴ FALUDY 1938. (Új kiadás: 1945.)

⁴⁵⁵ A kötet dőlt betűs tipográfiáját nem követem, ezt a szövegek közlési módot e dolgozat minden versidézetenél elhagyom.

Füledt éjszaka, 1. versből például hiányzik egy kvartina), s van, amikor bővített (mint a *Nem váglak ketté...* incipitű *Szonett*, amely egy kétsoros farokkal, toldalék couplet-val egészül ki a 4-4-3-3 mellé: „Vágy nélkül még nem volt szerelmes senki. / Vágy nélkül csak az Isten tud szeretni.”), így egyszerre mutat petrarkai és Shakespeare-i jellegezetességeket. A tercínával történő megtoldás is gyakori, ilyen például Michelangelo Buanarotti VI. *szonettje* ([*Mint a macskáknak a lombard vidéken...*]). A *sonetto caudato* (farkas szonett) a szonett kezdeteikor kialakult, s olykor nemcsak egy, hanem több két- vagy háromsoros egységgel (tercina / couplet) bővítette az eredeti szonettet – amennyiben tercínákkal, a rímképlete a kvartinák ölelkező rímei után általában a következőképp folytatódott: CDC DCD DEE EFF FGG (stb.). Ezt a szonettváltozatot *sonettessának* vagy refrénes formájú szonettnek (*ritornello*) nevezték – eleinte gyakran a komikus-parodisztikus zárlatok készültek ekképp, később tematikai tágulás tapasztalható.

Faludy a *sonettese* formával is él,⁴⁵⁶ vagyis a 4-3-3-4 felosztású verssel, amely az ölelkező rím fogalmából kiindulva nevezhető ölelkező szonettnek is (II. – *Fényes Lászlónak*) vagy fordított felosztással utóbbi esetén a tercínák kerülnek előre: 3-3-4-4 (*Kezdetben még csak a szememet...*; CCXXIX – *Változás*), ez a strófafelosztás a magyar lírában például Kosztolányinál jellemző. A megfordítás tartalmilag is alátámasztott, szimbolikus Faludy *Változás* (CCXXIX) című versében, amelyben a cím explicit jelzi a cserét: a változást az egységek felcserélése, s nemcsak a leírt világhelyzetbeli módosulás demonstrálja. A szonett kvartinákkal zárul, noha azok a verskezdetként megszokottabb részletező leírást, közelképeket (pl. „a színházak halódnak, az irodalom csendes,”) tartalmazznak s ezek elé kerülnek a tercínák, amelyek globálisabb szemléletűek, eltávolítóak („melyik nagyhatalom az, mely előbb összeroppan?”), egy-egy kérdőjellel zárulnak.

Vannak ugyanakkor az eredeti szerkezettől teljesen eltérő, arra legfeljebb (írás)képileg emlékeztető, sokkal hosszabb, mégis szonett címet kapó olyan versek is, amelyeket legfeljebb képileg nevezhetünk szonettnek – ez felveti azt a problémát, hogy a szonett mennyiben tekinthető képversnek, illetve az ilyen mű mennyiben a forma önreflexív megidézése csupán. Ilyen például a *Michelangelo Tomaso de’Cavalierihez* című vers, amelynek olyan hosszú szótagszámú sorai vannak, hogy tipográfiaileg nem is leírható a 4-4-3-3 sorban, helyhiány okán kénytelen a tördelő túlfuttatni, így a szonett sorainak száma

⁴⁵⁶ Ezt Szigeti Lajos Sándor a szonettforma válfajának nevezi, lásd SZIGETI 1999, 110.

duplájára bővül. Ennek ellenére mégis elkülöníthetők egymástól kvartinák és a tercínák, s a korai reneszánsz-petrarkista eszmék is tetten érhetők a versben.

MICHELANGELO, PETRARCA ÉS A PETRARKIZMUS HATÁSA

Az Itáliában élt Francesco Petrarca (1304–1374) *Daloskönyvének* nyomán terjedt el Közép-Európában a reneszánsz szerelmi költészet – a lovagi, szerelmi lírából csírázó, de attól eltérő – divatja. Középpontjában az eszményi imádott (hölgy) alakja állt, s az ő szépsége utáni reménytelen vágyódás kifejezése vált a petrarkisták fő törekvésévé. Ugyan a költő szabadulna a vágytól és a kintől, de Cupido a szerelem rabjává teszi őt, így ez a beteljesületlen szerelem-érzés válik élete alapjává s értelmévé. Két alaptételben lehet összefoglalni a petrarkizmus sajátosságait, Leonard Forster szerint, az egyik az, hogy az imádott másik égi, isteni szimbólumként kerül megjelenítésre a versben, a másik a petrarcai paradoxonok használata – tehát tulajdonképpen témák és retorikai alakzatok tárházaként aposztrofálja a Petrarca utáni latin költészetet.⁴⁵⁷ Ám a petrarkizmus fontos vonása a költői én fragmentálása is, mint arra Marion Campbell nyomán rámutatott Szőnyi György Endre: az értelem (*ratio*) szemben áll a szenvedéllyel (*passio*), a költő vég nélkül dicséri és felmagasztalja imádottját, s látszólag csupán birtokolni akarja őt – ám ha sikerülne megkapnia, akkor nem lenne értelme a vágyódásnak, hiszen a hölgy legfontosabb tulajdonsága az elérhetetlensége.⁴⁵⁸ Ez a petrarkista paradoxon a költő létjogosultságának alappillére. Petrarca hölgye, Laura a halál által vált végképp elérhetetlenné: a szerelem elérhetetlensége és az azzal szembenálló vágy tehát a *Daloskönyv* verseiben Petrarca számára tiszta inspiráció, a hölgy múzsaként, a költészet mesterségbeli mutatóváltásainak tárgyaként funkcionál.⁴⁵⁹ A petrarkista költészet a (neo)platonizmus elvein alapszik, amelynek szerelemtana szerint „Isten szeretetből teremtette a világot, teremtményeibe viszont vágyat ojtott, hogy feléje törekedjenek. Ez a vágy a szeretet, aminek mozgatója a szépség, illetve a szépség utáni vágy. [...] minden egyedi szépségben a Szépség ösképe,

⁴⁵⁷ „Petrarchism can be considered under two heads: 1) the treatment of the Petrarchan ethos, the veneration of the beloved as a symbol of the divine. This may or may not express itself in: 2) the adaptation and exploitation of what I have called elsewhere the arsenal of Petrarchan paradoxes.” lásd FORSTER 1978, 1.

⁴⁵⁸ SZŐNYI 1999.

⁴⁵⁹ Laura nevét is szokás ezzel összefüggésbe hozni: az élő hölgy a névadás által egyrészt babérrá (*lauro*) változik, a babér pedig a költői tehetség jutalma; másrészt fuvallattá változik (*l’auro*), amely a költői inspiráció szimbóluma: MARION CAMPBELL, *Unending Desire: Sidney's Reinvention of Petrarchan Form in Astrophil and Stella*, lásd WALLER – MOORE 1984, 84–94., 89.

ideája tükröződik. A szerelem a testi szépségtől lobban föl, de a szellemi szférába kell emelkednie [...] így lesz a szerelem afféle misztikus út”.⁴⁶⁰ – írja Rónay György.

Michelangelo Buanarotti (1475–1564) Rónay és Faludy fordításai által vált kedvelté magyar nyelven, bár jóval korábban is megjelent egy-egy versének fordítása és Romain Rolland róla írt könyve (1920). Verset írt róla Garai Gábor (*Michelangelo a Sixtinában*), Balázs Béla (*Michel Angelo estéje*), Somlyó György (*Michelangelo – Sixtus kápolna*), Rónay György (*Michelangelo*) vagy Illyés Gyula (*Michelangelo a pályatársakhoz*). Illyés egy szonettet is írt Michelangelo hatására, amely a férfi-nő ellentétre épül, s amelyben a lírai én mint szilárd anyagból véső művész így jelenik meg: „Arcunk-torzító gyötrelemmel / vajúdja ki véső kezünk a Szépet.” Az utolsó tercina az androgunitást viszi színre: „Két lény vagyok! Szörny-módra. Boldog asszony: / alig várom, hogy bennem megfogamzzon, / mit majd világra kínlódik – a férfi!” (*Michelangelo a tanítványaihoz*).

Michelangelo méltatói a költő-szobrász kettőséget hangsúlyozzák elemzéseikben, Amendola például „szokatlan nyersességről” írt, Francesco Flora arról, hogy éppúgy bánik a szóval, mint „valami félhomályban álló kőanyaggal.”, Ceriello szerint pedig úgy lát neki a szonettformának, mint egy márványtömbnek, vagyis „a véső erőszakosságával igyekszik kihozni belőle az eszmét, mely elbűvöli”, nyelvkezelése erőteljes és szobrászi s nem könnyen olvasható, ezért fordítani sem érdemes könnyed stílusban – írja fordító utószavában Rónay György.⁴⁶¹ Michelangelo sokszor nem a lovagi lírában és a petrarkizmusban megszokott imádott hölgyhöz, hanem egy férfihez címezi szonettjeit. Az olasz *signor* szó következetesen *signorára* lett cserélve, s a hímnemű névmások és utalások is mind át lettek írva nőneműre, amikor jóval Michelangelo halála után (1623-ban) annak egyik leszármazottja először megjelentette a verseket. Egészen 1863-ig nem volt hiteles kiadása, amikor is az eredeti kéziratok és kódexek alapján újra publikálták verseit *Le rime di Michelangelo Buanarroti* címmel. Michelangelo – írja Rónay György – a „reneszánsz fia”, az embertest szépségéhez vonzódik,⁴⁶² és alapvetően a petrarkizmus és az újplatonizmus ötvöződik verseiben, de a humort sem mellözi, egyik versében például (amely így indul „Még ha kőből lennél is, úgy hiszem, / oly híven tudnálak szeretni téged”) ironikus attitűddel fordul a petrarkizmushoz, a társadalmi helyzet, a forradalom miatt (Firenzében, a platonizmus központjában) a platonizmus-petrarkizmus „egy kissé időszerűtlenné válik

⁴⁶⁰ RÓNAY György, *Michelangelo, a költő*, lásd MICHELANGELO 1959, 253.

⁴⁶¹ MICHELANGELO 1959, 258–259.

⁴⁶² RÓNAY György, *Michelangelo, a költő*, lásd MICHELANGELO 1959, 250.

számára. [...] saját petrarkizmusát egyszerre vallja is, meg ki is figurázza, ennek a burleszk-szatirikus hangnemnek a mesterét, Francesco Bernit követve. Tulajdonképpen az történik itt [...] [hogy] a petrarkizmus magamagát karikírozza.”⁴⁶³ Karl Frey (a Michelangelo kritikai kiadás közreadója) szerint ez a vers néhány évvel az első Cavalieri-hez írt szonett előtt keletkezhetett, amely 1532-33-as lehet.⁴⁶⁴ Tomaso Cavalieri (1509–1587) huszonkét éves volt, amikor az ötvenhét éves Michelangelo megismerte őt a Vatikánban. Festőművésszé válni akaró, előkelő fiatalként kérte fel Michelangelót tanítójának, akivel későbbi, jó kapcsolatáról fennmaradt levelei, illetve Michelangelo Cavalieri szépségét dicsérő szonettjei tanúskodnak. A *Tomaso Cavalierihez* szóló szonettben például az ifjú inspiráló hatása tematizálódik: „Szép szemeddel édes fényt láthatok, / mit vak szemeim már észre sem vettek.”⁴⁶⁵ E versről Scheffler azt írja, hogy Itália legszebb költeményének tartották a 16. században.⁴⁶⁶ A fiatal fiú dicsőítése, szerelme azonban egyúttal zavarba is hozhatja „az átlagos szellemeket [...] Aretino gyalázatos célzásokat tett reá [...] De az Aretinók sértései – ilyenek mindig vannak – nem érinthetnek egy Michelangelót [...] Sohasem volt tisztább lélek Michelangelóénál. Senki sem fogta fel a szerelmet vallásosabb mélységgel, mint ő.”⁴⁶⁷ – írja a művész monográfusa. Faludy György a homoerotikus viszony explicitté tételeként így fogalmaz a *Michelangelo Tomaso de' Cavalierihez* című versében: „mezítelen fiúk hosszú combját látom, miközben Krisztus szobrát faragom.” – szól a huszonkét szótagos negyedik sor, belső rímekkel, s egy tipikus petarkista zárlattal végződik az utolsó, huszonegy szótagos sorral: „Szépséged talán felsegít az égbe, s akkor tudom majd: győztem mindenütt.” A vers a korai reneszánsz dualista, neoplatonista hit-szerelem elképzelést viszi színre: a világi és vallásos érdeklődés egyensúlyba kerül. A vers megidézi a *dolce stil nuovo*-t: a költő a földi és égi értékeket párhuzamosan kísérli megragadni, szembeállítva egymással a pillanatnyi látványt és az örökkévalót. A Faludy-szonettben a másik szépsége által nyílik meg a mennybe emelkedés lehetősége – ez a tipikus aszcenziós motívum Petrarcánál, de korábban például Danténál is megmutatkozik, aki a bölcsé válás útján vezet végig olvasóját, de az utazás egy pontján elbúcsúzik tőle kísérője, Vergilius, s Beatrice váltja fel. Ő az ész ellenében a szépséget képviseli, de magában foglalja az isteni bölcsesség

⁴⁶³ MICHELANGELO 1959, 273.

⁴⁶⁴ MICHELANGELO 1897.

⁴⁶⁵ MICHELANGELO 1959, 122.

⁴⁶⁶ Ludwig von SCHEFFLER *Michelangelo eine Renaissance-Studie* című, 1892-es művére hivatkozik, lásd ROLLAND 1920.

⁴⁶⁷ ROLLAND 1920, 89–90.

megnyilvánulását is. Vergilius Dantét pusztán az értelem határáig képes elkísérni, az emberi szellem megértése, a lelki megtisztulás az értelem fölött álló, spirituális feladat: az aszcenzió ezáltal mehet végbe. Az *Új Élet (La Vita Nuova)* Magyarországon Fülep Lajos írásának köszönhetően vált ismertté, aki ezt írta 1921-ben a Nyugatban:

A „dolce stil nuovo”-ban fellépő összes életelemeknek, érzelmi és gondolati életnek, a filozófiai és misztikus tendenciának, az új platonizmusnak mintegy gyűjtőmedencéje, legteljesebb megtestesülése s egyben tetőpontja Dante Vita Nuova-ja. Benne együtt van a „dolce stil nuovo” kezdete és vége: a maga részéről lezárja a mozgalmat, mivel önmagán túl utal, új régiókba, ahová nagyobb szerű koncepció, az ideálnak tisztább megértése és fölmagasztalása vezet. [...] Dante Beatriceja a Vita Nuovában hasonlít a trubadúrok s az új olasz költők felmagasztalt nőalakjaihoz, csak hogy egyfelől még magasabbra emelkedett, másfelől közelebb jutott az ember szívéhez, mint azok. [...] A Vita Nuova költőjében már megvan a lelki készség arra az eljövendő aszketizmusra, melyből a Divina Commediának kell megszületnie: maga a Vita Nuova mintegy gyakorlat hozzá, előiskola, amilyen az igazi szerzeteseknek kell átmenniük. [...] A Vita Nuova tehát az áhítat, a devóció könyve, olyan, amelyet hatalmas fantáziájú misztikus ír megtérésének kezdetén ⁴⁶⁸

Ha a *La Vita Nuova* a misztikus devóciójának példája, akkor a *Daloskönyv* még inkább. A trubadúrlírából és a *dolce stil nuovo*-ból táplálkozó petrarcai (és később a petrarkista) kötetkompozíció közelebb kerül ehhez a transzcendenciához, sőt, általában mennybemenetellel zárul, s hogy az még revelatívabb erővel hasson, az odáig eljutó út nehézségeit kontrasztként gyakran a deszcenzió poklaként ábrázolja. Faludy tárgyalt szonettjeiben a testi és szellemi vágy textualizálódása ilyen petrarkista motívumokra épül: a vágy általi megtisztulás, a földi szerelem (szépség) az égi imádat (hit) egy szintre emelése vezet a lélek felemelkedéséhez.

A *Michelangelo Tomaso de' Cavalieri*hez szerepvers is: a szövegét Faludy két idézőjel között közli, s a cím is úgy tálalja a szonettet, mintha azt Michelangelo írta Cavalierinek s egy jegyzetet is tartalmaz: „Minden lényeges állítást Michelangelo költeményeiből vettem át.” Mégis, az életrajzbeli hasonlóság jelentős: ha Michelangelo, mint idősebb művész, megfelleltethető Faludynak, akkor Cavalieri, a fiatalabb fiú Faludy

⁴⁶⁸ FÜLEP 1921. Fülep Lajos írása az első sor előtti zárójeles megjegyzés szerint egy készülő Dante-mű részlete volt – nem készült el –, amelynek egyik része a *Vita nuova*-val foglalkozik.

szerelmének, Eric Johnsonnak, akivel 1966-ban, ötvenhat éves korában ismerkedett meg, s harminchat éven át lett (jóval fiatalabb) társa. A referenciális olvasat lehetőségét, a lírai én esetleges azonosíthatóságát a verskezdet is felkínálja: „Nyolcvannégy éve állok itt” – indul a szonett, amely 1994-ben keletkezett s a „Közel harminc év óta vagy velem, s harminc évvel vagy fiatalabb nálam” sor szintén épp annyira utal Michelangelo, mint Faludy életrajzi adataira.

Michelangelo „Cavalieri iránt való barátsága 1533-ban és 1534-ben érte el tetőpontját”, s életrajzírói szerint 1535-ben ismerte meg Vittoria Colonnát (1492–1547), későbbi szerelmét. Vittoria életrajzának lejegyzői szerint tizenhét évesen férjhez ment s „igyekezett szellemi adományait kifejleszteni, mert – minthogy szépsége nem volt nagy – a tudományokban képezte ki magát, hogy biztosítsa magának azt a hallatlan szépséget, amely nem múlik el úgy, mint a másik.”⁴⁶⁹ Férje halála után a vallásban és a költészetben talált megnyugvást (szonettek is írt), 1530 óta szonettjei egész Itáliában elterjedtek s dicsőséget szereztek neki.

Faludy egyik Michelangelo-fordításában, a *Szonett Vittoria Colonnához* című versben⁴⁷⁰ így szerepel a *márvány*: „A legnagyobb szobrásznak sincs olyan álma, terve, / amelyet már nem őriz magában az anyag / a nyers márványtömb mélyén; de csak az kél éltre, / amit szellem-vezette vésője kifarag. [...] nem véstem ki a márványkőből, csak a halált.”, ugyanezt Rónay a *kő* szóval fordítja: „A legjobb művész sem tud olyan eszmét, / mit fölöslegével nem rejt a kő / magába; s csak az elmét követő / kéz bonthatja ki burkából a testét. [...] elmém csak halált hozott ki belőle.” Ebben nincs benne a *márvány* szó, *A márványtömb-szonett* címmel megjelent változata címébe viszont bekerült,⁴⁷¹ amely a Kincskereső lapban jelent meg 1975-ben. A lap Testvérmúzsák rovatában Tüskés Tibor több oldalon keresztül ír Michelangelóról, a „szonett-szobrász”-ról.⁴⁷² Faludy és Rónay mellett Babits Mihály is lefordította ezt a verset *Szonett* címmel, az ő változata így indul: „A legnagyobb művésznek sincs oly álma / amit ne zárna bármely kocka márvány / önnön

⁴⁶⁹ ROLLAND 1920, 97–98.

⁴⁷⁰ [*Non ha l'ottimo artista alcun concetto*] Rime 151.

⁴⁷¹ Az itt közölt vers az ékezeteken kívül pusztán e sorában különbözik az 1959-es, kötetbeli közléstől: „lett művem, s ez dúlja életemet szét.” (a kötetben: „lett a művem, s ez dúlja életem szét.”), továbbá ott még cím nélkül, 44. vers megjelöléssel szerepel. Másutt a *Rímek 151.* számozással hivatkoznak rá.

⁴⁷² A Magyar Úttörők Szövetségének irodalmi, művészeti, kulturális folyóirata, 10–14 évesek lapja, megbízott főszerkesztője Simai Mihály, szerkesztői Baka István, Dobcsányi Ferenc, Lengyel Balázs, Madácsy László, Szepesi Attila, Tandi Lajos. A szöveghelyet lásd TÜSKÉS 1975, 30.

feleslegébe: míg, kitárván, / a lélek által vont kéz megtalálja [...] [s így zárul:] „mert csak a halált tudom megtalálni.”⁴⁷³

Sarokpontként értékelhető a Michelangelo-szonett ars poétikus megállapítása, miszerint az alkotás eleve benne rejlik annak anyagában, eszközében s a művész feladata tulajdonképpen ennek a szinte predesztinálnak a kibontakoztatása, megmutatása. Ez egybecseng a költő korábban említett és Gadamer-től citált feladatával,⁴⁷⁴ ami a szó fontosságának felismerése, s tartalmának előhívása, vagyis alávetni magunkat annak, „amit a valamennyiünket összekapcsoló nyelv már eleve tud.”⁴⁷⁵ A vers szcenikájában a szobrász kivési a kő, a márvány felesleges részeit, hogy megtisztítsa azt a sallangoktól s előhozza a benne rejlő mestermű alakját. Az egyik fordításban *álom* (Babits), a másikban *eszme* (Rónay), a harmadikban *álom, terv* (Faludy) szerepel a művész képzeletének, alapgondolatának leírására, vagyis a műalkotás intenciójának, kiindulópontjának, esszenciájának megragadhatóságára. A szobrász keze meg van kötve tehát, mert egy ab ovo kőbe kódolt műalkotást (az isteni szépség anyagi megmutatkozását) hozhat csupán létre, ugyanakkor annak életre hívására nem mindenki képes, szükségeltetik a megfelelő, hozzáértő kéz. A műalkotás élővé tétele együtt jár valaminek a pusztulásával: „nem véstem ki a márványkőből, csak a halált”. Az életenergia műbe oltásának legismertebb példája – mint arra Schein Gábor is felhívja a figyelmet⁴⁷⁶ – Poe *Az ovális arckép* (*The Oval Portrait*) című novellája, amelynek főszereplője, a festő addig dolgozik művén, amíg el nem készül felesége igazán élethű portréjával, ám mire a tökéletes kép létrejön, a nő meghal, az élet belőle a műalkotásba száll át.

Michelangelo ars poétikája szerint a művész feladata az ideák kibontása abból, ami adatott, vagyis a transzcendens, szellemi kifejezése, egy a földi életnél nagyobb cél érdekében. Michelangelo „azzal, hogy a művészet »*funkcionális izolátumként*«, viszonylagos autonómiáját megtartva illeszkedett a társadalmi struktúrába, mintegy elsőként mutatta meg az irányt a kultúra humanizálása felé. S a már jelzett autonómia és fejlődéskoncepció igénylésén túl a reális történeti időt és emberközeli dimenzióba

⁴⁷³ A vers újabb fordításában Eörsi Sarolta így interpretálja az első kvartinát: „Nincs oly gondolatja a jó művésznek, / mit egyetlen márvány körül ne zárna, / és csak ahhoz nyúl alkotásra várva / a kéz, engedelmeskedvén az észnek...”

⁴⁷⁴ Lásd a Nemes Nagy Ágnes szonettjeiről szóló fejezetben.

⁴⁷⁵ GADAMER 1994, 64.

⁴⁷⁶ SCHEIN Gábor, *Rába György költészete*, lásd SCHEIN 1998, 245–310.

ágyazottságát fogalmazta meg későbbi korok számára is érvényesen.”⁴⁷⁷ – véli Bohár András.

A *Michelangelo utolsó imája*⁴⁷⁸ című szonett szintén neoplatonista, petrarkista, egyszerre reneszánsz és modern hagyományba lép, mind a forma, mind a tartalom tekintetében, amely értékelhető e költészet céljára vonatkozó kinyilatkoztatásnak: az elrejtőzni vágyás, a kívülről nézés, a teremtés aktusa fontosabbá válik, mint magának a teremtőnek a megismertetése, népszerűsítése: „A márvány én vagyok.” – így alakul át a költő anyagszerűvé, materialitássá, szavakká, sorokká s azokból szonetté. A vers a márványból létrejövő tökéletes műalkotás lehetetlenségét mutatja meg, tropológiája azonosítja az anyagot az alkotóval a szonett fordulópontján, a tercínák érkezésekor:

Michelangelo utolsó imája

Üllöd a föld s az égi boltra állván
oly ívet írsz karoddal, mint a nap.
Hetvenhat éve állok fenn az állvány
deszkázatán, de nem találalak.

Vésőm alatt porladva hullt a márvány
s öklömben torzó, vagy bálvány maradt.
Nem leltelek meg, illanó szivárvány,
ki ott ragyogtál minden kő alatt.

Magam lettem vén kötömb, száz bozótban
megszaggatott, mogorva, durva, szótlan,
de lelkemben még égi fény ragyog.

Hogy tudnám testem börtönét levenni?
Üss rám, ha tudsz vén bűnöst szeretni,
Istenszobrász! A márvány én vagyok.

⁴⁷⁷ BOHÁR András, *Reneszánsz struktúra*, lásd BOHÁR 1993, 88–90.

⁴⁷⁸ A versről: CSEHY Zoltán, 3. 16. 1. *Michelangelo-variációk*, lásd CSEHY 2014, 477–487.; SZEPES 2000A; BLÉNESI 2011, 95–99.

Szepes Erika szerint a „nagy művész szerepében megszólaló Faludy [...] Felszólítja Istent, hogy az ő mesterségét átvéve cselekedjék (aktus és potencia viszonya is megfordul: Isten lesz ember által működtetni kívánt, irányított erő), és hozza felszínre belőle, az Emberből a tökéleteset, az Ideát. Az Ember és a Művészet ideáját, azaz a művészetet teremtő Ember ideáját. Nem könyörgő ima Faludy verse, hanem a művészi és emberi önérzet himnusza, mely egyaránt szól a szobrászért és a szobrászt megéneklő költőért.”⁴⁷⁹ Pomogáts szerint ez „Faludy számára nem pusztán esztétikai ügy, ennél fontosabb, minthogy az emberi létezés kérdéseit érinti, az emberi egzisztenciával függ össze”.⁴⁸⁰ Sőt, lélektani és művészetfilozófiai problémákkal is: az alkotó azonosul a születendő alkotással, a kibontásra váró művel és annak anyagával, de csupán a *még nem kész* művel, mert az alkotás létrejöttének pillanata nem írható versbe, hiszen a mű életre hívása megegyezne a lírai én halálával: a tökéletes az az isteni szépség, amelyet csak megközelíteni lehet. Az első kvartina a feltétel nélküli hit hiányával, a sikertelen istenkereséssel magyarázható, s a művész ihlettelenségével állítható párhuzamba, a második az epifánikus jelenésekkel, amelyek ugyan „minden kő alatt” ott ragyogtak,⁴⁸¹ a lírai én számára mégsem váltak megragadhatóvá. A petrarkista hagyományokhoz visszanyúlva tehát egy konfesszió tematizálódik a versben, amely szereplíráként és kollektív, művészetre vonatkozó költeményként is értelmezhető. A tercinákban metanoiával párosul az egyre közvetlenebbé váló hang: valójában a lírai én (aki „vén bűnös”) is egy kötömb, amely faragásra vár, ragyog benne az „égi fény”, de annak előhozása (a megtisztulás, a lélek kiszabadulása, felemelkedése, az aszcenzió) még nem történt meg (az isteni kegyelemre vár), s a lírai én nem is tudja, hogyan mutatkozhatna meg: „Hogy tudnám testem börtönét levetni?”

A TEST ÉS A TÉR – TEST MINT BÖRTÖN

Faludy szonettjeiben a tér állandóan jelen van, folytonos, rekurzív tematikai és formai módokon, vizsgálható tipográfiai problémaként is, mint imaginárius tér, hiányok és ürességek tere, mint határ, nemzet, elválasztó tér (emigráció), az átléphetőség tere, a

⁴⁷⁹ SZEPES 2000A, 59.

⁴⁸⁰ POMOGÁTS 2000, 21.

⁴⁸¹ Ez az „Emeld fel a követ, és ott megtalálsz engem.”– gondolat, egy apokrif irat (*Tamás evangéliuma*) allúziója, az örök élet ígétét, a hit általi felemelkedés lehetőségét, az égi szépség megtapasztalásának képzetét és az Isten mindent átható erejét (egyúttal a bálványok feleslegességét) rejtí magában.

technikai médiumok tere vagy mint mitikus, esztétikai és teoretikus tér⁴⁸² – ám a téma szempontjából legizgalmasabb, amikor antropológiai térként jelenik meg, különösen a szonettekben, amelyekben mindez a korai reneszánsz, humanista hagyományban gyökeredzik. A testleírás nemcsak Faludy szonettjeinek, más versformáinak is az egyik fő tematikai vonala. Az emberi test nem pusztán az érzékiség és szexualitás testi vágya szempontjából íródik meg, hanem anatómiailag és filozófiailag is: a testrészek és a teljes test szinekdochikus viszonya mellett test és lélek dichotómiája is állandó probléma e költészetben (Faludy ezernégyszáz darabból álló lírai fordításkötetének címe is ez: *Test és lélek*). A térészlelés egyik központi kérdése a *másik* testének a sajáttól, illetve a saját test külvilágtól elválásának és mozgathatóságának a tapasztalata, ahogy Jean-Luc Nancy írja, a test „a leleplezett, darabokra zúzott bizonyosság. Semmi sem ismerősebb, semmi sem idegenebb nála a mi világunkban”.⁴⁸³ A térbeli orientációk változóak lehetnek attól függően, hogy a másik éppen hogyan értelmeződik: „A tér mélykék árnyéknak nőtt bokádhöz / s a mindenség határa is te vagy.” (*A tér mélykék árnyéknak...*, 1966) – írja Faludy egy máltai szonettben, amely így zárul: „Olykor visszanézek: / az öt világrészt piszkos por veri, // és nincs csak lényed isteni hatalma, / meg lenn a tenger csacsogó nyugalma / s fenn a hold ezüst piruttjai.” A tér kitágul, a szeretett ember istenivé, végtelenné magasztosul, mint a petrarkista szonettekben, emellett vertikális irányok, távolságok íródnak körül, az égi és a földi pólus viszonyítási pontként jelenik meg, amelyeket áthat a mindenséggként érzékelt, szeretett lény, aki olykor ki is domborodik belőle: „Ha nézlek, háttér nélkül látlak,” – írja Faludy a *Ha nézlek...* incipitű szonettben (1966). A szeretett személyt, látványa mellett hangja is kiemeli az időből és a térből („ha hallgatsz, senki mást nem hallok”), mégis megvallja a lírai én, hogy nem testéért, hanem *lényéért* szereti a másikat: „A többi dísztet.” A *Ha látlak, hallom hangodat...* kezdetű szonett (1968) szintén a vizuális és auditív élmények (a szeretett személy látványa, hangjának vagy nevének hallása) fiziológiai következményeit jeleníti meg: „mellemet // friss forrás járja át, kezem / vibrál, pulzusom hevesebb – / egy testtelen / erő lesz úrrá testemen.” – a hormonális folyamatok (adrenalin, erndorfin, oxitocin, dopamin felszabadulása) tüneteinek (vérbőség, szapora pulzus, izgatottság) költői leírása ez. A vers utolsó tercínája a test működésmechanizmusára rákérdezve („Mi mozgat bennem micsodát?

⁴⁸² Ernst CASSIRER, *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*, Utasi Krisztina fordítását átdolg. Teller Katalin, lásd BACSÓ 2011, 89–104.

⁴⁸³ NANCY 2013, 8.

/ Nem az anyag a szellemet. / De a szellem az anyagot.”) arra jut, hogy a test végrehajtója a szellem utasításainak.⁴⁸⁴

Több máltai szonett felteszi a kérdést, hol végződik az *én* és hol kezdődik a *másik*, illetve a *külvilág*, például az 1966-ban keletkezett *Szicíliába mentél* (39. szonett) is, főképp az utolsó két sora:

Szicíliába mentél

Szicíliába mentél. Jól becsuktam
kaput, redőnyt és minden ablakot.
Magam elé terítlek asztalunkra
mezítllenül, s szonettet csavarok

csípőd köré. A tükör üvegében
bujkálsz; ha nézlek, kékes füst leszel.
Aludni nem tudok. Te sem, remélem.
De minden részem téged ünnepel.

Vetítógép lettem, mely filmet perget
a falra. Nincs más tárgya, mint szerelmed.
Kagyló vagyok: magamba zártalak.

Taorminán az alkony fénye reszket.
Fordítsd felém elnyúló árnyadat:
a tér köztünk amúgy is hártya csak.

A vers a földrajzi (a görög Málta és a szicíliai Taormina közti) távolság miatti, a hiányzó szerelmes iránti vágyat tematizálja, a fizikai és szellemi távolság minimálisra csökkenésének igényét. Egyik hasonlatában a teljes összeolvadás igénye is fellép: „Kagyló vagyok: magamba zártalak.” – ez egészen más köteléket jelenít meg, mint a *hártya* trópusával jellemzett térviszonyulás a vers végén. Ez sem teljes eggyé válás, a két pólus nem mosódik össze, mégis ha a *másikat*, akit a kagyló magába zár, *gyöngyként* értelmezzük, megtörténik

⁴⁸⁴ E két vers előképének tekinthető a szonett atyjának tartott Lentini verse (*Ha látom arcát...*), amely a test szépségét helyezi előtérbe (a kedves arcát, szemét, bőrét és száját megnevezve) s ahogy Faludy szonettjeinek, ennek lírai éneke is háttér nélkül látja szerelmét, vagyis számára „nincsen párja széles e világon” Giacomo da Lentini: *Ha látom arcát...* (Baranyi Ferenc fordítása)

a részleges egybeolvadás – hiszen az igazgyöngy valami idegen anyag kagylóba jutása következményeképp (abból vagy amiatt) keletkezik a puhatestűek védekezési mechanizmusául termelt meszes anyagból. A lírai én a vers más pontján ugyanakkor megint más korrelációban, közvetítővé válva szerepel, kizárólagos funkciója ott a másik megjelenítése, tükrözése, létezése feltételeinek biztosítása lesz: „Vetítőgép lettem, mely filmet perget / a falra.” – a térből az *én* testének és a *másik* csak árnyként, érzécsalódásként jelenlévő testének összeolvadását majdnem lehetővé tévő, de egyben megakadályozó *hártyát* emeli ki. Ez a *hártya* tehát a hús-vér ember és az elképzelt, odavetített árny távolságára, de egyúttal a két egyesülni vágyó ember (lélek) külön testbe zártságának nehézségeire is vonatkozhat. A *hártya* a fiziológia fogalmaként is érthető (mint az emberi test vékony támasztó- és kötőszövet rétege), amely értelmezés még inkább erősíti az emberi test kötőszövetek általi lehatároltságának, végességének valóságát. A tér mégis „nem valamilyen magában való dolog tulajdonsága, nem is magukban való dolgok egymás közötti viszonya, [...] csupán a külső érzékek valamennyi jelenségének formája, vagyis az érzékelés szubjektív feltétele, amely nélkül nem rendelkezhetünk külső szemlélettel.”⁴⁸⁵ – írja Kant *A tiszta ész kritikájában*.

A *tükör* (visszatükröző tevékenység) és a *kékes füst* (kék tinta) vonatkoztatható az írásra, s efelől tekintve a *hártya* újabb szemantikai árnyalatot kínál: a pergamenét – amely korábban éppolyan kötőszövetként, állati bőrként szolgáló szerves anyag volt, mint a fiziológiai értelemben értett hártya –, vagyis valamely írófelületét. Az írás tehát így értve inskripció, ezt erősíti, hogy az első tercinában a szonett az emberi test köré íródik, a munkafelületül szolgáló asztalra helyezve: „Magam elé terítlek asztalunkra / mezítelenül, s szonettet csavarok // csípőd köré.” Ez ugyan a szerelem, az udvarlás és a szexualitás felől is interpretálható, de a test mint szerves anyag az írás hordozófelületeként is kinyilvánítja önmagát, s egyszerre eszköze, tárgya és az ihletadója lesz az írásnak. A mű (szöveg) az alkotójától a külvilágban történő létrehozás (leírás) által izolálódik fizikailag, mint ahogy az anya testétől is a szülés után válik külön gyermekéé – a külsővé tétel lehetővé teszi a mű s ezáltal a művész maradandóságát. Az írás tehát a rögzítés vágyával is együtt jár: „Régen tudom: szerelmünk lehetetlen. / Azért ilyen szép. Szonettekbe tettem, / hátha leúszhatnak az idő lomha / vizein a világirodalomba.” (*Fényképedet írógépemre tettem*), „Azt írtam: értünk

⁴⁸⁵ KANT 2009, 81.

s az elmúlás ellen / szereztem e szonetteket.” (*Azt írtam: értünk...*), „Úgyis kiabsztrahállak / szép testedből szonettjeimmel.” (*Ha nézlek...*).

A *verssor* éppúgy a költemény építőeleme, mint az életé (a testi szerelem szimbóluma), de kínzóeszköz is egyben: „A verssor tör s úgy jó, mikor magamba / döföm. Csak éppen végignéztelek / s már küldtelek ki az anyagtalanba, / hogy megfoghassam minden részedet. // Magányunk szirtjén keltek e szonettek,” (*CXV. szonett*). A szerelem persze, bármennyire is képes kínozni, mégis az élet feltétele: „Aki szerelem nélkül él, kiszárad” (*Aki szerelem nélkül él*, 1966). A testiség tapasztalata – Husserl szerint – olyan közvetlen intuitív érzéki benyomások során képződik meg, mint a gyönyör, a fájdalom vagy a nyugalom. Az emberi tudat a testtel érzékelt benyomások tapasztalatából hozza létre határait, az egyes testrészekről a térben érzékelt dolgok mintájára próbálunk tájékozódni.⁴⁸⁶

Ha egymás mellé helyezzük Faludy két, eltérő testleíró szonettjét, a *Gúnyos spirituálét* (1943; 3-3-4-4) és a *Szonett* címűt (1967; 4-4-3-3-2), láthatóvá válik, hogyan működik a test mint mikrokozmosz és hogyan mint makrokozmosz. Mindkettőben egy emberi test konstruálódik meg, ám míg az előbbiben részekből látjuk felépülni az egészet („Gerincedet néztem, az egyenest, / meg hajadat, az olcsó, sima ékszert. [...] sarkad tövét, amint a habban szétvert. // Faroddal ez nem ér fel” – *Gúnyos spirituálé*), utóbbiban az egység, a test-lélek dualitás hangsúlyosabb („Nem váglak ketté lélekre meg testre / oly éles késsel, ahogy Te teszed, / ki lelkedet rábíznád tenyeremre, / de kolostorba zárnád testedet” – *Szonett*). Az elsőben a lírai én felidézi a platóni eszméket (így zárul: „Lám – szóltam – ez szerelmem az égbolt, / materiális vágyamon a tiszta / szellem, sugár a túlvilágból, régholt / plátói eszme, bűvös félhold.”), a második pedig sokkal konkrétabban épít a platóni dualista test-lélek rendszerre, ellentéteket hozva: *test – lélek, fül – lélegzet, öt érzékszervvel érzékelés – fejben cikázó gondolat* stb. Faludy soraiban a test a vágyak és az érzékiség eszközeként konstituálódik, a lélekhez képest alárendelt szerepben.

A test mint „a lélek börtöne” – gondolat az 1935-ös, a *Michelangelo utolsó imája* című szonettől kezdve tetten érhető: „Hogy tudnám testem börtönét levetni?” A test börtönéből szabadulás vágya megtalálható Petrarca [*Huszonegy évig tartott Ámor égve...*] incipittel ellátott, a *Daloskönyv*ben 364. számozott versében, amelyet Weöres Sándor fordított magyarra: „Ki test-börtönbe zártál egykor engem, / Uram, végy ki az örök

⁴⁸⁶ Lásd Husserl fenomenológiai elméletét és TAKÁCS 2010.

kárhozatból; / elismerem bűnöm, és nem is mentem.” – szól az utolsó tercina.⁴⁸⁷ A petrarkista-neoplatonista gondolat, hogy az emberi szellem (*nousz*), test (*szóma*) és lélek (*pszüché*) egysége, s a lélek testbe van zárva (így a földi élet célja a lélek eredeti állapotába való visszatérése), a manicheus, püthagoreus tanításokban jellemző, s az orphikus mítoszban is, amely szerint az ember a titánok hamvaiból keletkezett, s a titánok lázadásának büntetéseként a lélek úgy él a testben, mintha sírba volna zárva: csak a halálban válhat ismét szabaddá. A manicheusok elvetnek mindent, ami világi; mivel az ember minden szenvedésének okozója testbe zártága, ezért megváltását az onnan való kiszabadulás útján keresztül értheti el. Petrarca a kereszténység által felfedezte annak szinkretikus elgondolásait is, a manicheista és gnosztikus test-lélek dualitás képzeteket, ha máshonnan nem is, az Új Testamentumból vagy Szent Ágoston írásaiból megismerhette – hiszen a korai kereszténység magában foglalta ezeket az ősi misztikus tanításokat, ezekre épített.

Michelangelo itáliai szonettjeiben is gyakori a test-lélek dichotómia: „Könnyen száll a lélek s ép értelem / a szemen át szépséged közelébe, / hölgyem, de a test, heves tűzben égve, / nem nyer ilyen kiváltságot sosem,” (*LXX.*, ford. Rónay György),⁴⁸⁸ „Égi lelkem az idő erejének / te adtad át, s e hitvány, megvetett / burokba kemény sorsával te zártad.” (*CLXIX*). Faludy, aki Michelangelónak tizenöt versét és két töredékét ültette át magyar nyelvre, „plasztikusan aknázza ki a transzcendencia öltöztető metaforáját: »Miért fékezzem vágyam, vagy zokogjak, / s rágódjak fennhangon keservemen, / ha az ég úgysem irgalmaz azoknak, / kikre lánginget húz a szerelem?«⁴⁸⁹ Ez a lánging, mely természetesen nem szerepel az eredetiben: romantikus metaforává válik. A szonett végén megjelenő meztelenség ebben a konstellációban a lánging, azaz a szerelem meztelensége marad.” – írja Csehy Zoltán.⁴⁹⁰ A lánging éget tehát, mint a szerelem, vagy mint Nesszosz vére. A kentaur az Euénos folyó révészeként átkísérte a túlpartra Héraklészt és Déianeirát, s eközben

szerelemre gerjedt a fiatalasszony iránt, de Déianeira rémült sikoltására Héraklés lelőtte a lernai hydra epéjébe mártott mérges nyíllal. Már haldoklik Nessos, mikor azt a tanácsot adja Déianeirának, hogy fogja fel kiömlő vérét és őrizze meg gondosan, mert ha úgy érzi majd egyszer, hogy Héraklés elhidegült iránta, csak az ő vérével kell bekennie Héraklés ingét és e

⁴⁸⁷ Weöres Sándor (szonett)költészetében hasonlóképp megjelenik a test börtönébe zártág, a két lélek eredetileg egy testbe zárt androgün lényének egykori léte, lásd erről a disszertáció előző fejezetét.

⁴⁸⁸ Idézetek az alábbi kiadás alapján: MICHELANGELO 1959.

⁴⁸⁹ A szöveg a *Szonett Tommaso de' Cavalieriről* című fordításból idéz, lásd FALUDY 1988, 304.

⁴⁹⁰ CSEHY 2014, 478.

varázsszer ismét számára fogja biztosítani férje szerelmét. Most megfogadta Déianeira Nessos tanácsát s már el is küldte férje elé az így előkészített inget, mikor észrevette, hogy a gyapjúdarab, mellyel bekente azt, lángot vetett és felemésztődött. Már késő minden aggodalom: Nessos még halála után is kegyetlen bosszút tudott állni. A mérgezett ing elviselhetetlen kínokat okoz a legyőzhetetlen hősnek. Mikor Déianeira megtudja, hogy mit tett, néma fájdalomban vonszolja el magát az asszonyok közül és önkezével vet véget életének.⁴⁹¹

A lánging tehát a halálból is üzenő szerelmes bosszúja, amely a szerelem (és a féltékenységek) demonstrációjaképp képes ölni is – hiszen a mitológiában Héraklész belehalt a lánging égetésébe, és felesége ezért megölte magát. A történet több feldolgozást is megélt, Szophoklész *A Trachisi Nők* című tragédiája után Shakespeare *Antonius és Kleopátrájában*, majd például Arany János *Epilógusában* olvasható a lánging-téma valamely formában.⁴⁹²

A Faludy-fordításban lánginget szerepeltető Michelangelo-szonettből (*Szonett Tommaso de' Cavalieriről*) továbbá a test földi és a lélek égi kiszolgáltatottságát emeli ki Csehy, s Rónay magyarítását elemzi, aki – meghagyva a vers poliszémikus és eszkatológikus síkját – pontosabban fordít. Faludy azonban e fordításában elmozdul az érzékiség, a testiség felé, minimálisra redukálódja az eszkatológikus-krisztológiai tanok szerepeltetését, s elhagyva a kettősségeket, a szerelmi szenvedélyre helyezi a hangsúlyt.

Faludy verseiben hasonlóan jelenik meg a test-lélek dichotómia, mint Michelangelo szonettjeiben, a test mágikus erővel bír a lélek felé vezető út során: „Testednek csapom a szelet, / hogy lelkedet megkapjam” – zárul a *Sötétedik* (1966) című szonett, majd ezt folytatja a következő: „Hol válik el a hústól lényeg? [...] // Mit valljak néked még a földön, / hol testemnek te vagy a börtön / és lelkemnek a láthatár?” (*Hol válik el...*); s ezt tematizálja a *Bordám rácsa közt* is:

Bordáim rácsa közt, mint a vadállat
négy puha talpon jár a szenvedély
s érted liheg. Csókoltalak, de számat
bőrödbe vertem. Nincs se nap, sem éj:

⁴⁹¹ TRENCSENYI-WALDAPFEL 1983, 240.

⁴⁹² Érdekesség, hogy *A Trachisi Nők* harmadik felvonása meglepően részletes a gyapjú és Nessosz vére közti kémiai reakció tekintetében, így két kémikus – a mű leírásából, a földrajzi helyből és a korból kiindulva – utánajárt annak, vajon milyen anyagokról írhatott Szophoklész. Arra jutottak, hogy a tömény kénsav és a kálium-permangát megfelelő arányú elegye egy sűrűn folyó, vérvörös színű oxidálószerzert alkot, amelyben már alacsony hőmérsékleten is lánggra kaphat a gyapjú. Lásd BALOG – SCHILLER 2009.

téged kutatlak. Közénk bújt a tested:
hol voltál, míg magamhoz húztalak?
Hiába alszol, csak téged kereslek
e titkos lánggal égő húsfalak

mögött. Börtömlő, nem neked könyörgök!
A lelkeddel szerződtem, mint az ördög,
s mit bánom olcsó, póré testedet,

farod két gömbjét, szeplős válladat?
Elfordulok, hogy megkeresselek.
Szemet hunyok, hogy jobban lássalak

Az 1966-os máltai szonettben a *börtömlő* paronimaként idézi fel a *börtön(ből)* szót, amely visszaüt a *test a lélek börtöne* frázisra. A *börtömlő* szó éppúgy idézi fel az emberi vagy állati bört, mint ahogy a *hártya*: nemcsak egy használati tárgyra vonatkozik tehát (a hártya esetében a pergamenre, a börtömlő esetén bőrből készült, hosszúkás, zárt tartályra), korábban az élő szövet alkotóeleme, a fiziológiai működés része volt. A biopoétikai trópusokkal teli szonett (pl. „titkos lánggal égő húsfalak”) börtömlője tehát az élő emberi test bőrrétegére vonatkozik, s ezen a porhüvelyen belül található a bordák rácsai (mint börtönkerítés) s ide próbál behatolni a szenvedély, amely állatias hasonlattal érkezik: „négy puha talpon jár” és „liheg”. A vers képei szerint a szenvedély, a testi szerelem *állatias*, míg a lélek szeretete *emberi*, de a test mint börtön közrefogja a lelket, ami így a kereső ember számára csak megközelíthető, de nem elérhető: „Csókoltalak, de számat / bőrödbe vertem.” s „Közénk bújt a tested”. A kulcs a lélekhez közelebb férkőzéshez a szonett utolsó két sorában rejtőzik, s ez a spirituális látás, a belső megismerés szintén a petrarkista és gnosztikus világhoz köthető.

Faludy említi Ficinót és az itáliai humanista kultúra szeretetét.⁴⁹³ „Hogy miért szeretem Firenzét, [...] Mert itt élt Pico della Mirandola, [...] És Marsilio Ficino, aki

⁴⁹³ Marsilio Ficinó, Platón egyik korabeli itáliai értelmezője a másik iránti szerelem mint Isten iránti szeretet magyarázatáról, a lélek felemelésének központi szerepéről ír interpretációban, a „Miként emelkedik föl a lélek a test szépségétől Isten szépségéhez” (VI/18.) vagy „A szerelemtől való szabadulás módja” (VII/11.) a Ficino-könyv önálló fejezetei, miként az is, hogy „A szépség valami testetlen dolog” (V/3.). Ficino műve magyarul is olvasható, lásd FICINO 2001. Blénesi Éva – aki Faludyt humanista költőnek tartja – megemlíti könyvében, hogy

neoplatonizmusában azt hitte, nincs pokol, mert Isten mindenkinek megbocsát”,⁴⁹⁴ s Mirandoláról is született egy szonettje, amelynek első tercínája így szól: „Viharosabban, mint benned, emberben / nem élt még együtt a lélek s a test. / Ma reggel rád gondoltunk mind a ketten.” (*Giovanni Pico della Mirandola*, 1975). Faludy a reneszánsz szerzők mellett bizonyára Platónra is támaszkodott, több versében leírja a nevét, s utal rá. A *Phaidrosz* mellett az újplatonisták is hathattak Faludyra, számos versében említi Plótinoszt, aki a lélek halhatatlanságát vallotta. A *Plátó, Plótinosz* (1990) című szonettben például ezt írja: „Vedd Plátót. A nagy űrben, az istenség / fejéből jött a dolgok ideája. [...] Vagy Plótinosz. A mindenható Egyből / a halandók mint nagy lépcsőn zuhannak”, s az utolsó tercina finom iróniával zárul a szerelem égiek közé emelő, megtisztuló lehetősége kapcsán: „Istenre gondolt éhes szerelemmel, / mire az isten rögtön megjelent.” Egy jóval korábbi, máltai szonettben is megjelenik Plótinosz neve: „Kimégy vagy elfordulsz, ha hosszan / lesem az arcod. Megtanultam, / hogy egyetértesz Plótinosszal, / aki pirult, hogy teste is van.” (*[Ha nézlek...]*, 1966.) – szól a második kvartina.⁴⁹⁵

FÖLDI SZÉPSÉG ÉS NEMISÉG

A *Kerek vagyok...* (1974) bővített, tizenhat soros szonett: 4-4-3-3-2, amely újfent Platónt idézi, s mellette a földi test és égi szépség elkülönítését tematizálja, így indul: „Kerek vagyok; majdnem paraszti egyensúlyban / élek az emberbőrben; nem bánt, hogy belebújtam; / ha szép testet, szép szobrot látok (habár Platóra / tettem), az égi szépség nem jut eszembe róla. // Te más vagy. Elfogadtad, ahogy van, a világot; / az árnyékképek fölött az ideákat látod”. A *Kezdetben még csak a szememet...* (1967) című, fordított szonettben szintén a platóni ideák, a barlang-hasonlat idéződik fel, s a belső látás fontossága: „Kezdetben még csak szememet / kapcsolatam ki, hogy homlokcsontom / belső falára fesselek”, majd a lírai én a másik testtelen és anyagtalan ideájának kibontására vállalkozik, amelyet „látás nélkül lát”.

„[h]a az erudíció felől közelítünk az emlékképekhez, akkor azok jól illeszkednek Marsilio Ficino újplatonikus filozófiai rendszeréhez, ahol a szépség az egyik központi kategória. [...] A költő is, miként Isten, a maga intellektusában megalkotott ideákat varázsolja bele az anyagba, s minthogy az Isten és a művész alkotta ideák azonos jellegűek, az általuk teremtetett világ, mindaz, amit létrehozta, a természet és művészet is harmonizálanak egymással.” Lásd BLÉNESI 2011, 55–56.

⁴⁹⁴ FALUDY 2006, 252–253.

⁴⁹⁵ Faludy itt minden bizonnyal Plótinosz az *Egyről* írt tanításaira gondolt. Magyarul lásd: PLÓTINOSZ 1986.

A testiség kondíciók (1971) című szonettben a vágy eszköz örök célok eléréséhez: ez újfent a petrarkista szerelem-koncepcióra utal (szerelem általi mennybe jutás) s a vers explicit módon utal a hagyományra: „a vágy, mely Petrarca-ban égett // holtiglan Laura ködből szőtt személye / után: a vágy, mely bevilágított / a nyolcvanéves Áiszküloz szemébe.”

Faludy a *Botticelli tavasza* című szonettben is megemlíti a már sokszor citált Platón (a test és lélek dichotómiával összefüggésben), így indul az első kvartina: „Lorenzo a Platói Szerelm félmezítelen / jelképe lett a festmény szélén mint Mercur isten.”, s úgy zárul az utolsó tercina, hogy [a festő az,] „aki a lelket festi, de nem számol a testtel.”, a vers végigvezeti olvasója tekintetét a festmény fiatal fiúalakján, előbb a karja, majd a mellbimbója, válla, combja, térdre kerül említésre, azután „A szépfiú leejti derekáról a leplet.” – a fiatal fiú (kamasz) mint modell szerepel, ez azon kevés szonettek egyike, amelynek testleírásában halvány utalás fellelhető a férfi mivoltára: „két brutális, egymástól elvált térd” és „kegyetlen, hosszú comb” jellemzi. Egy másik versben, az *Oly szép, oly karcsú* (IX. szonett) címűben hasonlóan felsejlő a test maszkulinitása, a szonett így indul: „Oly szép, oly karcsú, oly vad és oly erős vagy”, utolsó tercijára pedig ez: „Álmodban arcod oly tiszta fehér lesz! / Vállad márványa lüktet. Oroszlánok / jönnek inni karizmod csermelyéhez.” (1966). Mindkét szonett szóhasználata egy fiatal, életerős férfitest konnotációját hordozza magában: a *brutális* és a *kegyetlen* szavak a férfitest mellékneveiként működnek, s a karizom csermelyénél ivó oroszlán hasonlat is rendkívül maszkulin.

A *Mellbimbók férfin* kezdetű (CCCCXXI. szonett) ironizálva figurázza ki a férfi test mellbimbóit funkciótlanáguk okán: „Milyen tűrhetetlen / látvány! Tüskék, melyek hiába nőnek!”, majd a lírai én hozzáteszi: „Öt-hatszázézer éve / kétnemű volt az alakuló ember.” Ezzel újból az ember eredendő androgünségére utal, amikor a férfi és női jelleg a lét két pólusa, amely részek feszültségben állnak egymással. (Platón munkáiban, Philónnál vagy a gnosztikusoknál is megtalálható.) A női test éppoly jellegtelen, felismerhetetlen Faludy szonettjeiben, mint a férfi, ritka az utalás a nemi jegyekre, azonban fellelhető néhány helyen, például a XVI. Szonett, *Kasba tornyán a Dráa völgyében* című szonett második részében: „Ajkam keresgél a langyos mohában / és megragad különös ajkadon”.

Az *Elfeledett versek*⁴⁹⁶ közölt egy máltai szonettet, *A tizenharmadik* címűt, amelyben a test kitágul és testrészei megkétszereződnek a szerelemtől: „Tőlem nem futhatsz már el.

⁴⁹⁶ FALUDY 2010.

Úgy szeretlek, / hogy hús karmom nőtt, s két fejem vigyáz / reád, reám; mert mindegy. Négy kezem lett, / és két szempárral festek glóriát // vénségem vackán.” – tehát összeolvadás történik, de az eggyé válás mégsem történhet meg egy közös test képében, csupán a kettősségben. A versben megjelenik a saját pozícióra reflektálás: „Hidd meg, oly nehéz / jajongás nélkül, férfimód viselnem / e boldogságot.” – amelyben az általánosan elfogadott nemi szerepek kreált konstrukciójához kötődik a nemekhez elvárt viselkedés.

A Petrarca-szonettekhez képest újítként tartható számon Michelangelo szonettjeiben a hímnem használata, s hogy egyhelyütt Shakespeare is férfit szerepeltet – a címzettre sokféle teória ismert, attól kezdve, hogy valójában a (férfias akarattal és uralommal bíró) királynő vagy egy mecénás lehet a versbe foglalt személy, de Shakespeare homo/biszexualitását hangoztató vélemények is ismertek – ezek sokszor megalapozatlan lélektani megközelítések, amelyek az értelmező spekulatív gondolatfolyamát táplálják. Fontosabb látni Shakespeare-nek a szerepét a szonett udvari eredettől való elszakításában a „kölcsonös szerelem ideálja” felé.⁴⁹⁷ A Shakespeare-féle retorikai férfi alanya allúzió is lehet, s Faludy szonettjeiben sem feltétlen a címzettek kiderítése izgalmas, sőt, a legritkább esetben eldönthető a versek alapján még az is, hogy egyáltalán férfi vagy női test leírásáról van-e szó. Sokszor legfeljebb az életút ismeretében merülhet fel az olvasóban egy-egy szonett esetén, hogy az nem feltétlen női testet rajzol meg. Az 1966-tól kezdődően írt, csaknem kétszáz szonettjének jelentős része Eric Johnsonhoz írt szerelmes vers, ezek néhol részletesebb testleírásokat is tartalmaznak, azonban sosem egyértelműen férfi test „ábrázolásai”, a nemi jegyek egyértelműsítését Faludy szonettjeiben kerüli, legfeljebb általános tulajdonságok (fiatalság, szépség, karcsúság, erő, izom stb.) jelennek meg a versekben, ezért a testek, pontos jellemzőik ismeretének hiányában, valójában lerajzolhatatlanok és leírhatatlanok, a szöveg által kasztráltak. Csiszár Gábor szerint – aki disszertációját Faludy költészetéről írta – talán épp ezért fordult Faludy 1966-ban a szonett felé, mert a tizennégy sor kizárja a hosszabb leírások lehetőségét, s néhány jelzőt tesz csupán kimondhatóvá.⁴⁹⁸ 1966 előtt Faludy nem szerelmes szonetteket írt, e tematikához szinte kizárólag hosszabb formákat választott. Ami verseiben kevésbé (legalábbis a szonettekben), fordításaiban gyakrabban megjelenik: a homoerotikus szerelem. A *Test és lélek* versfordítás-antológiában Catullus, Verlaine vagy Kavafisz-fordításai ilyenek.

⁴⁹⁷ LOW 1993, 7.

⁴⁹⁸ CSISZÁR 2008.

A testek leírásának egy része a blason hagyományát követi, amelyben a vágyott (nő) testének szépségei apránként kerülnek felsorolásra, kimenetele lehet gúnyos vagy dicsőítő is. A blason késő-középkori, reneszánsz francia verses műfaj, a petrarkista toposzok egyik ismert eljárása. A 16. századi francia költészetben (Marot, Scève) a női test valamely részéről szólt,⁴⁹⁹ a műfajt Marot – az első francia nyelvű szonett írója – elevenítette fel, a 'címerpajzs' jelentésű *blason* eredetileg dicsérő vers volt, amelyben a költő védelmezte (pajzsával takarta) a vers tárgyát, Marot híres *Blason du beau tétin*⁵⁰⁰ című verse után szinte kizárólag a nő test(részek)ről születtek versek e műfajban. Faludy költeményei ezekhez hasonlóan sokszor enumerációszerű leírásokat alkalmaznak a testekről, ritkán parodisztikus céllal. Számos erotikus szonettet ismerünk Faludytól, amelyek részletező (kép)leírásuk ellenére sem teszik nyilvánvalóvá a vágy tárgyának nemét, ezekben testrészekből látjuk összeállni az embert, egészen apró részletekből: „Lábujjaid újszülött ötösikrek. / Terrakotta törzsüket csókolom. / Tükrös gyöngyhalász-feje van mindegyiknek. / Hideg patak fut végig combodon. [...] Nem látok el, csak arcodig, / ahol a gyönyör gyönyörűre / torzítja ajkad sarkait.” (XXXIV. *Füledt éjszaka*, 2. és 5., *részlet*), s az alábbi csonka szonettben (4+4+3), amelynek az idézett rész az első tercinája, szintén: „Farkasszemet nézünk. Pupillád sárgás / szikrákat szór. Ajkunkat nyaljuk – párzás / előtt hajlékony, játszó párducok.” (XXXXIII. 1.). – a testi örömek leírása ismét állati metaforával történik (korábban a szenvedély lépkedett vadállatként), most a párduc, mint ösztönlény párzás előtti táncát láthatjuk. (A macskafélék családjába tartozó him fekete párduc a vele egy nembe tartozókat nem tűri meg, szoliter életmódját területvédelemmel biztosítja, párzási időszakban általában több him is követi a nőtényt és megküzd érte.)

Faludy szonettjeiben tehát a formai hagyomány mellett a tartalmi átörökítődés is jelentős, áthagyományozódik költészetébe a reneszánsz, petrarkista és (neo)platonista szonettkultúra, s a gnosztikus-misztikus tanok. A Faludy-versekben megjelenő dualista test-lélek felfogás platóni alapokon nyugvó, a két pólus elválik egymástól, de egymással állandó harcban is áll (a test börtönként megélt, bezárt térként kerül ábrázolásra) s az ember

⁴⁹⁹ Például Scève *A homlok*, *A szemöldök*, Chappuys *A kéz* vagy Marot *A szép didi* című verse, lásd ZIRKULI 1984.

⁵⁰⁰ *A szép didi*, ford. Tellér Gyula. C. Marot (1496–1544) száműzetéséből küldte e versét Franciaországba, sikerén felbuzdulva blason-versenyt hirdetett, majd később megírta saját verse paródiáját is: *Blason du laid tertin* (*A csúf didi blasonja*) címmel, „arra szólítva fel a francia költőket, hogy az illendőség határán belül az előbb megtapasztalt szépségek »visszaját« is megénekeljék. Ezt a paródiát, amely sajátosan középkori hagyományban gyökerezdik, Marot ellenblasonnak nevezi. [...] A blasonok olyan népszerűek voltak, hogy hamarosan kötetbe gyűjtötték őket. [1936-7] bővített változatát 1943-ban újra megjelentették, és ezt a kiadást többször is újranyomták a XVI. században.” Lásd ZIRKULI 1984, 94–95.

alapvetően mint androgün test említődik: a nemek nem szétválaszthatók, a földi szépség univerzális. Faludy komplex testképei mellett kiemelkedik önreflexivitásával, s azzal, hogy egyedülálló építőköve lírájának a Petrarca-versek mellett a Michelangelo-költészet hatása.

V. 4. MEDIÁLIS ÁTFORDÍTHATÓSÁG – AKUSZTIKUS ÉS VIZUÁLIS MOTÍVUMOK SZILÁGYI DOMOKOS (NÉGY SZONETT)JÉBEN

„A szó dadog, a muzsika beszél!”

„– Én játszom ugyan, / de ti / vegyetek komolyan.”

Szilágyi Domokos

A *(négy szonett)* című versnégyes *A láz enciklopédiája (Emeletek avagy a láz enciklopédiája)* című 1967-es Szilágyi Domokos-verseskötetben jelent meg. Ezt, illetve a *Búcsú a trópusoktól* (1969) című kötetet szokták az életmű legkiemelkedőbb darabjai közé sorolni, megváltozik bennük a korábbi költői hang és világkép. A hatvanas évek végére kialakul egy eredeti verseszmény, amely „visszaperelte a líra ősi személyességét”,⁵⁰¹ „egy személyesebb hangnemű vallomáslírai alakzatot tett formakultúra és artisztikus jelhasználat tekintetében is alkalmassá a korszerűbb létszemléleti tartalmak kifejezésére.”⁵⁰² Kántor Lajos és Láng Gusztáv József Attila, illetve Szabó Lőrinc költészetében kereste e líra eredőjét, de a nyelvi játékoság okán Weöres Sándorhoz, a szintézisteremtő program miatt Juhász Ferenc és Nagy László pályájához, az erdélyiség miatt Áprily, Dsida, Bartalis lírájához is hasonlítják Szilágyi költészetét.⁵⁰³ Később Kántor Lajos árnyalta e költészettörténeti hely kijelölését, 1993-as könyvében így fogalmazott: Szilágyi Domokos „[a] József Attila-i indíttatást azzal is tudta sajátjává formálni, hogy összeötvözi a Szabó Lőrinc-i és Weöres Sándor-i (egymástól meglehetősen különböző) könnyedséggel-játékosággal; a verssor fellazítását, élőbeszédhez közelítését pedig Illyés Gyulától lesi el.”⁵⁰⁴ Talán a fenti életművek egyikének folytatásaként sem gondolható el a Szilágyi-líra, ezek mind legfeljebb eredőként, hatásként és kiindulási alapként értelmezhetők Szilágyi költészetében. A Szilágyi-líra szintézisét adja a *Bartók Amerikában* című vers, amely szinte minden strófájában más hangot üt meg, folyamatosan tempót és ritmust vált, egymásra következnek benne a hosszabb, kötetlenebb, élőbeszédszerűbb, majd a szabályos szótagú sorokból felépülő versszakok, amelyeket ismét fellazult szerkezetek követnek. A pregnánsabb, szabályos ritmusú versszakok ráolvasásokra, rigmusokra s a weöresi játékoságra emlékeztetőek, ugyanakkor ezzel párhuzamosan egy szakrális versbeszéd is megszólal, s számtalan más réteget is megmozdít a szöveg, miközben a művészet

⁵⁰¹ POMOGÁTS 2003, 76.

⁵⁰² KULCSÁR SZABÓ 1993, 130.

⁵⁰³ KÁNTOR – LÁNG 1973, 150–152.

⁵⁰⁴ KÁNTOR 1993, 57.

legprimérbbb kérdéseit is felveti.⁵⁰⁵ A *Bartók Amerikában* polifonikus-kollázsszerű kompozíciós nívója valódi újításnak számított megjelenésekor. A *láz enciklopédiájában* ehhez képest még nagyobb feladatra, kalandra kap meghívást az olvasó: darabokból kell összeraknia egy széttöredezett egészt, azonban itt nincs akkora kohéziós kapocs az egymás mögé helyezett versek között, mint az egységesebb, s több ritmikus részt jegyző *Bartók Amerikában* című versfolyamban. Talán ezért is kerülnek e kötetbe rövid, prózai összekötő szövegek a versek közé, amelyek elválasztják s mintegy össze is kötik azokat a verseket, amelyeknek formáját és funkcióját is (újra)értelmezni kényszerül olvasás közben a befogadó. A (*négy szonett*) értelmezésekor szinte megkerülhetetlen számba venni annak kötetbeli helyét, funkcióját, hiszen nemcsak a vers, hanem a gyűjtemény is egy kidolgozott kompozíció szerint épül fel. Egyes interpretációk szerint a kötet „költői szimfónia” (Pomogáts Béla)⁵⁰⁶ vagy „költői oratórium” (Széles Klára),⁵⁰⁷ mások szerint „verskatedrális” (Bogdán László)⁵⁰⁸ vagy „költemény-montázs” (Cs. Gyimesi Éva).⁵⁰⁹ Alig ötvenoldalmi szöveget tartalmaz, az egyes részeket egymástól éppen csak külön választva, nem mindig egyértelműen. Nincsen tartalomjegyzéke, szinte egyetlen versfolyam az egész, amelynek minden részegysége ennek alárendelt szegmense, alcímmel ellátva vagy vízszintes vonallal elhatárolva egymástól (oldaltörések nélkül). A kötet verseinek nagyjából a fele megjelent korábban önálló alkotásokként folyóiratokban, ezek közé ékelődtek be a kiegészítésként, összekötő elemként szolgáló sorok. Pécsi Györgyi hívja fel a figyelmet erre, s egy levélre, amelyben Szilágyi Domokos a nagyszabású barokk lírafolyam felszabadító hatásának üdvözlése közben írt gondolatai értelmezhetők saját kötetének architektonikájára is: „a gondosan megmunkált apró részletek olyan egészszé állnak össze, melyhez voltaképpen semmi közük: a rész mindig konkrét, az egésznek a jelentése mindig átvitt; e kettősség nélkül nincs költészet.”⁵¹⁰ A *láz enciklopédiája* értelmezhető egy olyan metanarratívaként, amely a formák újraírására, imitálására tesz kísérletet, már írásuk közben rombolja azokat, bemutatásuk jelzésszerű, parafrazeálásra törekvő. Szilágyi poétikájának legfőbb eszköze ebben a ciklusban a formabontás (folyamatának bemutatása), sok rejtett

⁵⁰⁵ „Mit ér az alkotás, ha „– pucér füleknek szól,”; „– Komponálni? lehet még? / de hát az ember dolgozik.”; „megértik-e, mennyire megérte / kimondani az óriás keserűséget úgy, / hogy a legtörpébb is értse?!”; „Vigasztal-e, ha szükségszerűen pazarlod magad?” stb.

⁵⁰⁶ POMOGÁTS Béla, *Nyugtalanságok egyensúlya*, lásd POMOGÁTS 1991, 202.

⁵⁰⁷ SZÉLES Klára, *A versszerkesztés rendhagyásai*, lásd SZÉLES 1993, 50.

⁵⁰⁸ BOGDÁN 1972, 293.

⁵⁰⁹ GYÍMESI 1990, 45.

⁵¹⁰ ÁGOSTON 1990, 170.

intertextuális elem felbukkanásával, de az összekötő szövegek által egy – bár elsőre eklektikusnak és kuszának tűnő – világosan kirajzolódó, fegyelmezett, egy irányba tartó céllal: enciklopédikus és ontologikus igénnyel szervezett (irodalom)történeti és történelemfilozófiai bemutatón veszünk részt, amely ekképp reflektál az európai költészeti hagyományra, s a költészet lényegiségére is. A vendégszövegek alkalmazása is ezt a szándékot támogató mnemotechnikai eljárásként értékelhető – példaként lásd a kötet befogadói instrukciójául is szolgáló mottóját: „Becsüld, halandó, amíg élek, / szavaim halandó becsét. / Két ember közt legrövidebb / út az egyenes beszéd. (Ismeretlen költő a XX. századból)” –, amely egy konstruált pretextusra utal, az eredetiség megkérdőjelezését kinyilvánító viszonyba helyezve magát. Ez a mottó ironikus válaszként is értelmezhető arra a sokszor feltett irodalomtörténeti kérdésre, kit tekinthetünk a szerző költői elődjének.

A NÉGY ÉVSZAK

Szilágyi életművének legtöbbször megverselt témái minden bizonnyal az évszakok voltak, posztumusz látott napvilágot a Demény Péter által válogatott *Leltár az évszakokról* című Szilágyi-kötet, s a halála után íródott emlékkersek kötet is az *Ismeretlen évszak* címet kapta. Az évszakok váltakozása és ciklikussága az örök körforgás és a világ, a természet halhatatlanságának jelképeként, a folyamatos újjászületésben gyökeredző létként nyilvánul meg Szilágyi zenei ihletettséggű költészetben.⁵¹¹ Szilágyi sok más zeneszerző (pl. Bartók, Mozart, Honegger) mellett Vivaldit is megnevezi egy versében: *Lírai panoptikumában* egy Lászlóffy Aladár stílusában írt imitációja Lászlóffy önmagának tulajdonított európaiságán ironizál: „A görög elmék még hol se voltak, amikor én. [...] Én már kétezerhatszáz éve vagyok érzékeny, / és tudom, addig is gammasugár⁵¹² folyik ereimben, amíg az / emberiség

⁵¹¹ Szilágyi költészetét foglalkoztatta a líra határvonalának kiterjeszthetősége, experimentalizmusának lehetősége, azaz a hagyományos értelemben vett művészeti ágak (újra) összekapcsolásának megteremthetősége a költészet vizualitáshoz (vizuális költészet, kalligram stb.) és hang(zás)hoz (hangköltészet, fonikus líra stb.) történő közelítése révén. A vizualitás a lejegyzett verseknél könnyebben nyomon követhető (ismerjük például Szilágyi betű-kollázsát, Vörösmarty-palimpszesztjét vagy a *Haláltánc-szvitet*), de költészetének legalább ennyi helyén észlelhető a zeneiség is, a hang vagy a zenei utalásrendszer direkt/bújtatott feltűnése. Művei között találhatók egészen explicit példák is: zsoltárok, balladák, rekviem, szvit, ekloga és egyéb kevert műfajú „hangzó” lírai szövegek, sőt, külön kötet is: a *Pimpimpáré (Vers és muzsika gyermekeknek)*, amely Vermes Péterrel közösen készült. A *Mese a vadászó királyfihoz* című mese-átírat megzenésítésén pedig Szalay Zoltán zeneszerzővel dolgozott együtt. Szilágyi T. S. Eliot versfordításainak lektora és a költő tisztelője volt, Eliot többször értekezett a költészet hangzóságáról, például *A költészet zenéje* című esszéjében (1942).

⁵¹² A vers, a Szilágyi-líra más darabjaira is jellemzően, a technikai fejlődést ábrázoló szavakat is alkalmaz, lásd „gőzturbinás fotonrakéta”, máskor biológiai szakszavakat említ (mikróba, lizozim, dementia stb.).

kikészíti bennem magát. // Vivaldiak, Vivaldiak / muzsikálnak egy szív miatt”. Szilágyi (négy szonett) című ciklusával, s annak mottójával – In memoriam Antonii Vivaldi – nemcsak Vivaldi nevét idézi meg,⁵¹³ hanem a *Négy évszak* című hegedűverseny-sorozatát és ahhoz írt szonettjeit is, mind kompozíció, mind tartalom szempontjából. Vivaldi négy szonettje (amelyek az instrumentális zene előzményeül, a kidolgozást segítő partitúraalapként szolgálhattak) és zenéje tehát különleges előképe a Szilágyi-verseknek. Pintér Tibor hívja fel a figyelmet arra, hogy a kompozícióból nem derül ki, hogy a szövegek a zene előtt vagy után készültek-e, mégis, az utólagos megzenésítés felé hajlik, s e dolgot is eszerint tekint a szonetteknek.⁵¹⁴ A zenemű először *A harmónia és a találékonyság erőpróbája*⁵¹⁵ című, tizenkét hegedűversenyből álló sorozatban jelent meg, de valószínűleg jóval előbb keletkezhetett, a Václáv Morzin grófnak szóló ajánlás szerint a sorozat e darabja nem új. Az ajánlásból kiderül, hogy a szonettek szerzősége nem egészen tisztázott, ugyanis, bár azok Vivaldi darabjának szerves részei (a partitúrában is benne van mind az ötvenhat sor), Vivaldi sosem jelöli meg őket nevével, felvállalva a szerzőséget, ugyanakkor ellenkezőjét sem állítja. Mindenesetre a sorozatban és Vivaldi teljes életművében is egyedülálló a *Négy évszak*, mert ez az egyetlen darab, amelyhez egyedi szöveg, ráadásul lírai alkotás, költemény társul (több száz versenyműve közül). A vers azonban kommentárként, betűként van jelen, nem kerül sor a szavak hangalakjának megszólaltatására: Pintér szerint „énekszólam nélküli *kantáta*ként fogható fel. *Cantata senza cantare*. Ez a sajátosan barokk zenefelfogás tükröződik a Johann Mattheson-féle zenei kifejezésben is: *Klang-rede* – »hangzó beszéd« (*A tökéletes karmester*, 1739), s ne feledjük, hogy a barokk korban alakult ki a szonett ezen elnevezése is: *Klanggedicht*.⁵¹⁶ A barokk zenefelfogás egyik alapeleme ez. A kifejezés az artikuláció által válik megragadóvá, az ábrázolás éles kontúrokkal láttatja a képi elemeket és/vagy lélekállapotokat.”⁵¹⁷ A barokk előtt a zene szinte egyet jelentett a vokális zenével, csupán a 16. század második felében változott ez meg, ekkor kezdtek létrejönni azok a zeneretorikai kézikönyvek és zeneszerzői szótárak, amelyek leírták, hogyan kell ábrázolni például az alvilágra való alászállást, a pásztori világot, a vihart vagy a

⁵¹³ Lásd a hasonló című verset: Tandori Dezső, *In memoriam Antonio Vivaldi*.

⁵¹⁴ PINTÉR 1998, 23.

⁵¹⁵ *Il Cimento dell' Armonia e dell' Invention*e címen, 8-as opus számmal jelent meg a tizenkét zeneművet tartalmazó sorozat Amszterdamban, 1725-ben. Ennek első darabja *A négy évszak* címen ismert hegedűciklus. (A *cimento* jelentése: 'küzdelem, kísérlet, próba, vizsgálat').

⁵¹⁶ Erről lásd az értekezés 10. oldalát.

⁵¹⁷ PINTÉR 1998, 23.

hullámok csobogását,⁵¹⁸ tehát bizonyos hangulatokat. A barokktól jellemző a zenében, hogy azonos szócsoporthoz mindig hasonló dallamok és ritmikai figurák kapcsolódnak, amelyek legfőbb feladata, hogy a szavak, a kifejezendő szöveg ismerete nélkül is képesek legyenek ugyanazt a gondolati tartalmat, hangulatot előidézni, mint előző előfordulásukkor. Vivaldi a versként lejegyzett gondolati tartalom hangszeres zenei darabbá konvertálását végzi el – a verseket *sonnetti dimonstrativi* megjelöléssel látja el –, s megadja hozzá a kulcsot is, ugyanis a partitúrában sorról sorra, sőt szóról szóra követhető, hogy a szerző például melyik zenei egységgel fejezi ki a „kedves szellőcskék puhán lengedeznek”⁵¹⁹ sort vagy épp a pásztorok és nimfák táncát. Tehát a *Négy évszak* olyan programzene, amely azzal a céllal helyez körültekintően a kompozícióba egy-egy témát, hogy elérje: a befogadó a zene hallgatása közben képeket, szituációkat, hangulatokat lásson,⁵²⁰ egyfajta összhangzattal, dallammal irányított asszociációs tevékenység folyamánaképp. Ez az abszolút zene felé vezet, amelynek kialakulásában fontos szerepe volt a nyelvhez való viszonynak, s amely a vokális zenével szembeállított hangszeres zeneként elhagyott minden „zenén kívüli” elemet, a szöveget, a nyelvi programot stb., azaz a „külsőségektől” mentesen nyilatkozott meg. Az abszolút zene fogalmát Wagner vezette be, s Hanslick nyomán terjedt el,⁵²¹ ám Hegel zenéről adott definíciójához enged minket visszatérni: „a tökéletes visszahúzódtást a szubjektivitásba a benső és a megnyilatkozás tekintetében viszi véghez a második romantikus művészet – a zene.”⁵²² A 18. századi instrumentális zene, szintúgy, mint a többi művészet, az emberi érzelmek utánzására hivatott, s ez a mimézis-elv kapcsolódik lényegéhez. A vokális zene jelentését elsősorban szövege adja, a barokk hangszeres zenének azonban képesnek kell lennie közölni szöveg nélkül is, itt válik problémássá a mimézis-elv, hiszen hangszerekkel nem képezhető le minden. „Míg a hangszeres zenét kezdetben, a XVIII. században a *common sense* esztétái mintegy a nyelv *alatti*, »kellemes zöreinek« tartották, addig a művészet romantikus metafizikája már a nyelv *fölötti* nyelvvé nyilvánítja.”⁵²³ A klasszikus mimézis-felfogáshoz képest Hanslick azt írja a zenéről, hogy

⁵¹⁸ KOLNEDER 1982, 159–161.

⁵¹⁹ A Vivaldi-sonettek fordítását minden esetben Rónai Mihály Andrásról idézem.

⁵²⁰ A mű keletkezéstörténetéhez hozzátartozik még egy médium: a versek ugyanis festmények inspirálására készültek, Marco Ricci négy, évszakokat ábrázoló képének hatására. Továbbá megemlítené az olasz költészeti hatás (és az akkor Velencében jelenlévő keleti hatás) is.

⁵²¹ Maga az *abszolút zene* fogalom viszonylag későn alakult ki – mint Dahlhaus kimutatja, 1846-ban, Wagner írt arról először, s nem Eduard Hanslick 1854-es, *A zenei szép* című művében, mint az korábban köztudottá vált. Erről lásd DAHLHAUS 2004.

⁵²² HEGEL 1980, 3/103.

⁵²³ DAHLHAUS 2004, 15.

annak nincs akusztikus imitáló vagy ábrázoló funkciója, legfeljebb a dinamikája kelthet érzelmeket: „A zene valójában csak az egyikkel rendelkezik, a másikkal nem; képes suttogni, viharzani, zúgni, – a szeretetet és haragot csak a mi szívünk teszi hozzá.”⁵²⁴ Zolnai Béla szerint *a hangokhoz hangulatok tapadnak*:

[...] a művelt beszélő tudatában az egymással asszociált hangcsoport és jelentés, valamint a kettőnek kísérő hangulatai mellett bármikor fölidézhető az illető hangcsoport szimbolikus ábrázolásának, leírásának képe is [...] Ha valamelyes érzelmi hangulat tapad a hangokhoz és a jelentéshez, eleve föl kell tennünk, hogy az írásnak is van egy – mindenesetre domináló – értelmi eleme, jelentése, emellett azonban nyomozhatunk érzelmi velejárók után is, kereshetjük, hogy van-e az írásnak (nyomtatásnak) hangulata, érzelmi hatása.⁵²⁵

A szonettciklus, amelyből a versenymű keletkezett, az emberi sorsot jeleníti meg, a ciklikus időjárás és a táj metamorfózisának tükrében. Egy korabeli francia méltatás szerint a zeneműben „a Tavaszban a természet újjászületését s a fellélegző állatok örömét érezni, a Nyárban az eljövendő dús aratás ígéretét; az Őszben szinte a vonó érintésére hullanak le a fákról a lombok, a Télben pedig valósággal vacog a hallgató a hidegtől!” – idézi Pándi Marianne.⁵²⁶ A *Négy évszak* már 1728-as párizsi bemutatóján sikert aratott, Vivaldi akkor még „maga sem tudhatta, mily távoli nemzedékek fognak tőle nyelvet és formát, szabadságot és merészséget tanulni.” (Vivaldit a 20. században a Johann Sebastian Bachra gyakorolt hatása miatt fedezték fel újra), ugyanis Vivaldi formái „voltaképp irreális mozgásokból rakódnak össze; ismétlései, kifejlései és visszatérései sosem oly reálisak és »indokoltak«, mint Bach, Händel vagy Rameau-éi. S az álomnak ezt az irreális hangját alighanem épp Vivaldi szólaltatja meg először az európai zenében.”⁵²⁷ – írja Szabolcsi Bence az *Európai virradatban*, s így folytatja: „Vivaldinak a félhomály, a derengés, a *chiaroscuro* jutott. Itt és így lett belőle egy új világ felfedezője, a »modern életérzés meghirdetője« [...] A nagy lassútételeiben így annál megejtőbb a metamorfózis varázsa: mert a lágy, oldott, páraszerű anyagból itt sokszor súlyos és sötét, nemegyszer tragikus boltozat támad, anélkül, hogy érzéki fényét elveszítené”.⁵²⁸ A *chiaroscuro*, azaz a fényviszonyok és effektusaik ábrázolása

⁵²⁴ HANSLICK 2007, 28.

⁵²⁵ ZOLNAI 1926.

⁵²⁶ PÁNDI 1973, 302.

⁵²⁷ SZABOLCSI 1982, 38. és 42.

⁵²⁸ SZABOLCSI 1982, 43.

a reneszánsz és barokk festészetben, észlelhető Marco Ricci évszakokat bemutató festményein, de a Vivaldi-szonettekben, s ezáltal magában a zenei műben is.

Míg a reneszánsz komponálók célja inkább a statikus, nyugalmat árasztó zene volt (főként a Palestrina-stílusban alkotóknál), a barokk a dinamikus, feszültséget teremtő, díszítettséget, pompát ábrázoló. Mint ahogy a barokk zene⁵²⁹ és a klasszika nagy részére, a Vivaldi-zenére is a dúr-moll hangnem jellemző, a romantika táján kezdték visszahozni a komponisták a régebbi modális skálákat, amelyek Európa középkori műzenéjének hangrendszeri alapját jelentették. Vivaldi emphatikus darabja végig a két fő diatonikus elemből, a dúr és moll hangsorok váltakozásából áll: E-dúr, g-moll, F-dúr, f-moll (nemcsak a concertóra, a ritornello formára is jellemző, hogy a dúr témák a tétel folyamán folyton felbukkannak mollban is vagy fordítva). A dúr skálák általában tisztább és világosabb, illetve vidámabb hangsorok, míg a moll skálák sötétebb, komorabb, olykor gyászosabb jellegűek.⁵³⁰ Az F-dúrban írt ősz, mint Bacchus ünnepének évszaka, a legzeneibb, legharmonikusabb évszak, a használt skála hangulatára az előzékenység és a nyugodtság jellemző. „Paraszt ünnepli tánccal, cimbalommal / vidám szüretjét” – a zene is karakterisztikus témával kezdődik, majd a részeg dülöngélések és komikum kiaknázására kerül sor. Ezután az álom motívuma, majd *A vadászat* című finálé monumentális tablója zárja a darab e részét.

Vivaldi az apróbb eltérésektől eltekintve alapvetően a gyors-lassú-gyors és A-B-A zenei formájú, ritornello⁵³¹ szerkezettel, azaz háromtagú, visszatéréses struktúrával dolgozik minden szonett zenei megfogalmazásakor, ugyanakkor e forma sokszor az eredetinel specifikusabb módon jelenik meg műveiben. A *Négy évszak* lassú részei inkább statikus tablók, míg a gyors részek mozgalmasabbak a történetek leírása tekintetében: a *Tavaszb*an például egyszerre jelenik meg az alvó pásztor (szólóhegedűvel), a csörgedező patak (zenekari hegedűkkel) és az örökdő pásztorkutya (brácsával, azaz mélyhegedűvel).⁵³² Az E-dúrban született *Tavas* hangnemére az öröm, a nevetés zajai jellemzőek.

⁵²⁹ Berger szerint a barokk zene középkori eredetű, ciklikus gondolkodást ábrázoló zene, amelyet majd a bécsi klasszika vált fel: szerinte Bach zenéje polifon és ciklikus, míg Mozarté szonátaelvű és lineáris. Az évszakok váltakozása mint ciklikus téma tehát kézenfekvő barokk zenei alapanyagnak mutatkozik. A barokk zene kapcsán lásd BERGER 2007. A könyvre Nagy Dániel hívta fel a figyelmemet.

⁵³⁰ Az egyes hangnemek karakterének affektivitása Christian SCHUBART *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1806) című művének leírásaiban is megtalálható. Ennek a kivonata elérhető: STEBLIN 1983. A következőkben erre utalok a hangnemekel kapcsolatban.

⁵³¹ Olasz eredetű strófaforma: három sorból áll, *axa* rímképlettel.

⁵³² Michael TALBOT, *Antonio Vivaldi*, In: TALBOT – GROUT – SHEVELOFF 1990, 108–110.

Míg a *Négy évszak* zenéje a hangulatok zenei „ábrázoló erejével” játszik, addig szövege a képiség teremtő erejével támogatja meg mindezt: a chiaroscuro elve szerint a sötét és világos élesen elkülönül egymástól, s szerepel a versben a fekete, illetve a piros, mint a vér és tűz színe is. A Vivaldi-sonettekben a sötét ég *A tavaszban* tisztul, majd *A nyárban* a fényes, meleg színű nap után újabb vihar (fényesség, villámlás) várható, *Az őszben* aztán vadászkürtök és puskák zajonganak a vihar helyett, *A télben* ismét sötét, fekete felhős vihar jön: a kinti sötét, fagy ellentétéként értelmeződik a benti meleg. Tehát az eredeti szöveg inkább a fény-árnyék, világosság-sötétség ellentétpárral játszik, mintsem különféle színek megjelenítésével, s ezzel előlegzi meg a zenei hangulatokat. A *Nyár* című darabra, amely g-mollban íródott, a nyugalanság, az aggodalom és némi ellenszenv jellemző, s az f-mollról, amely a *Tél* hangneme, hasonlóak mondhatók el, s mindezek mellett jelen van a szenvedély és a komorság is. Vivaldi az első két évszak szövegezése esetén nagyjából támaszkodott a sonettek tagolásának tartalmi elveire is, tehát igazodott a petrarcai sonett szerkezetéhez (4+4+3+3), ugyanis ezekben 8+3+3-as felosztással élt. Az elsőben a zenei tempók tekintetében az alábbi instrukciók követik egymást: Allegro – Largo – Allegro (gyorsan – szélesen – gyorsan), a másodikban Allegro non molto – Allegro + Adagio e piano – Presto e forte + Presto (nem nagyon gyors – gyors + lassú és halk – sebes, harsány + erős zárás) a sorrend. Az őszi és téli részekben kevésbé választja külön a tercínákat, de az ősziben Vivaldi még így is egybefüggő szextettként (2 tercina = 1 szextett) bánykomponáláskor az utolsó hat sorral (4+4+6), a telet ábrázoló vershez jutva azonban nem látszik figyelembe venni az eredeti sonett felépítéséből szinte semmit: 4+2+8 a kompozíció. Míg *Az ősz (L'autunno)* gyorsan indul, lassan folytatódik, és megint gyors tempóra vált (a szöveggönyvként funkcionáló sonett mozgást jelentő igéi felől nézve),⁵³³ a *Tél* zenei mérték tekintetében ugyanezt utánozza, kisebb intenzitással: kevésbé gyorsan indul, majd lassul (rövidebb ideig), a végére pedig még egyszer szapora tempóba fordul, s nagyjából abban a taktusban zárul, mint amelyben a *Tavaszi* elkezdődött. Vivaldi zenei szerkezete gyors ritmussal nyit és azzal is zár, amely rekurzív stuktúrával körforgásként, egymásba fonódó, s így folyton ismételhető darabként is értelmezhető a mű, s amely azt mutatja, hogy az elmúlásban mindig benne rejlik az újjászületés lehetősége.⁵³⁴

⁵³³ „Paraszt ünnepli tánccal, cimbalommal / vidám szüretjét – és nyakalva cifra / kedvébe’ Bacchus kelyhét, bizalommal / ki-ki magát már asztal alá issza.” – szól az első egység Rónai Mihály András fordításában.

⁵³⁴ A *Négy évszak* zenei ritmusa, tempója felől tehát így írható le: I. Allegro (8) + Largo (3) + Allegro (3); II. Allegro non molto – Allegro (8) + Adagio e piano – Presto e forte (3) + Presto (3); III. Allegro (4) + Adagio molto (4) + Allegro (6); IV. Allegro non molto (4) + Largo (2) + Allegro (8).

Szilágyi (*négy szonett*)je imitálja a szonettformát: képileg (az azonos szótagszámokat mellőzve), a strófatagolás tekintetében, illetve a mottóként értelmezhető hommage által. A sorok szótagszáma és a rímelés eltér a megszokottól, nem követ szabályt, a tartalom nem rendelődik tehát alá a forma kényszerítő erejének, szinte szabadon áramolhat, azonban a strófatagolás mégiscsak ad a műnek egyfajta formai keretet. A versnégyes nem mindig az elsődlegesen hozzájuk tartozó érzékszervek felől közelíti meg az érzéki ingereket. Szilágyi sokszor alkalmazza a szinesztézia trópusát – ilyen névátvitel a versben *a könnyes mosoly, kékre sül az ég, orgonáló tenger, szigorú liliom, tejút-hideg gyolcs* stb. –, tágabb értelemben véve beszélhetünk szinesztézikus vagy inkább multiszenzoros látásmódról is, ami kiterjeszthető arra a vers mögött működhető neurológiai kondícióra, amely szerint a biológia felől értelmezhető a fogalom:

(NÉGY SZONETT)

(In memoriam Antonii Vivaldi)

(tavasz)

Megjöttél, kicsike? De meg ám.
Könnyes mosollyal, cirógatással.
Lassan kékre sül az ég,
a föld meg csak barnul, mint szokott.

Az ég kék, mint a szeme valakinek,
vizek világgá vándorolnak, mint a szerelem,
mellbimbó-barna alkonyatban
elbőgi magát egy bárány, egy csecsemő.

Barázdában barna magvak.
Boronálják isten barmocskái.
Búzát, békességet.

Fecskék szopránja – nyitni-nyitni.
Féllábas, kontrázó gólyák.
Nyakuk íve, mint a gordonkái.

(nyár)

A sárga dombra
pufók csecsemővel
karján, kaptat
pufók madonna.

Keresztet vet
búzaöld,
orgonálnak
tengerek.

Tegnap lehullt egy véka arany,
ma hullik egy véka arany,
holnap lehull egy véka arany.

Fogjuk a mérlegserpenyőt,
sorbaállunk
szurokért.

(ősz)

A bögő is borral brummog,
szelíd, ami heves volt,
szelíd, ami havas lesz,
szín születik, hal a fény.

A nap már esőben,
az eső esetlen.
Álmaimból virággá lépik
az őszirózsza.

Lám, elkészült minden,
s meg is halt minden egy kicsit,
köröm közül falunk kevés nyugalmat

a rövid időre,
amíg
a must s a csók kiforr.

(tél)

Kitalálta a halált,
széppé tette, hogy ne lássam,
s hogy ne sírjak, könnyeimet
gyönggyé fagyasztotta.

A fák büszkén viselik
angóra lombjaikat,
szelíd-karmú cinkelábak
alatt jég-xilofon csetten. –

Csontja ezüst jégből,
bőre tejút-hideg gyolcsból
(szagtalan-szigorú-szép liliom):
jön, jön a hópihe-szirmú,
szememet lefogja.
Megjöttél, kicsike? De meg ám.

PARONOMÁZIA A (NÉGY SZONETT)BEN

A (négy szonett)ben egymásból bomlanak ki a képek, nem mindig pusztán szemantikai, sokszor akusztikai asszociáción alapulva. A sorok a betűk felől is értelmezhetők, strukturalista módon a hangsorok, a belső rímek vagy a magánhangzók irányából, amelyek által felfedezhetjük egyes szavak egymással való szemantikai rokonságát, versbeli szerepét. Továbbá az efféle elemzési mód, a szógyökök, vagyis törímek (*Stabreim*) technikája, Wagnerhez is visszavezethető, aki – ugyan nem tudósként, hanem művészként, de feljegyzéseivel hatva az utána alkotókra – azt fejtegette, hogy a mai nyelv elfedi, eltorzítja a szógyökök rokonságát, pedig azok nemcsak etimologikusan, hanem szemantikai szinten is rokonságot mutatnak egymással, s ezáltal az általuk keltett érzéki tapasztalat is hasonul egymáshoz. Wagner szerint – fejti ki előbb *A jövő műalkotása* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850), majd az *Opera és dráma* (*Opern und Drama*, 1851) című műveiben – mindennapi beszédünk prózájából olyan emelkedett kifejezési formát kell nyernünk, melyben a költői

szándék ellenállhatatlanul elevenedik meg az érzelem számára”.⁵³⁵ A korabeli köznapi nyelv Wagner szerint olyan, amellyel „a szavak eredeti gyökereihez, eredeti értelméhez már jóformán nincs is közük, ezért a mai nyelvnek a legkülönbébb bonyolult tekervénnyel és fordulattal kell élnie, hogy körülírja az eredeti vagy más nyelvből átvett szótövek újfajta társadalmi viszonyaink és nézeteink miatt megváltoztatott, összehangolatlan vagy átértelmezett, de mindenesetre érzésüinktől idegen jelentéseit, és így konvencionális megértésüket lehetővé tegye.”⁵³⁶ Wagner szerint a költészet a szógyökök révén képes érzéki tartalmat közvetíteni, sőt, odáig megy, hogy azok a gyökök, amelyek rokonságban állnak egymással, azonos dolgokat is fejeztek ki eredetileg.⁵³⁷

Szilágyi lírájában a B betűhöz és a barna színhez például a (gyerek- vagy bárány)sírás és a mély hangok társulnak, s ezzel együtt komorság – amely a *gyerek* és a *bárány* vallásos konnotációit is magában foglalja –, míg az SZ-C-CS betűkhöz a magasabb, finomabb, csilingelő hanghatások és az ezüstösfehér színek kötődnek (cinkelábak, jég-xilofon, csont, ezüst, lilium), s ezek által a könnyedebb, kecsesebb jelenlét. Mindezek a hangutánzó szavak által is megnyilvánulnak (brummog, csetten), illetve az alliterációk által létrejövő belső ritmus közvetítettsége révén: „mellbimbó barna [...] elbőgi magát egy bárány [...] Barázdában barna magvak. / Boronálják isten barmocskáit. / Búzá, békességet.” (tavasz),⁵³⁸ s visszatér a harmadik egységben, amelyben a bőgésből a hangszerre is asszociálhatunk a szó homonim alakja okán: „A bőgő is borral brummog,” (ősz).⁵³⁹ Ez a sor különösen jól példázza a Szilágyi Domokossal kapcsolatban gyakran emlegetett zeneiséget, ám e versekben nemcsak a hangok, a színek is jelentéssé válnak: az őszben például a vörös, a bor színe dominál. Szilágyi Domokos *Táncol a sárga* című verse hasonlóképp játszik a színesztéziával és az alliterációval mint hangzással is, a nyolcsoros versben két helyen, ekképp: „brummog a barna, [...] fenyeget a fekete.”. A versben alliteráció szerint társul egy-egy igéhez szín, miközben hangutánzó és hangulatkeltő hatás is tapasztalható, az F mint fenyegető hang és a fekete mint fenyegető szín incidenciáját érzékelhetjük. A bőgő brummogása ismerős lehet Juhász Gyulától, a *Tápai lagzi* című 1928-as versből, amely így indul: „Brummog a bőgő, jaj, be furcsa hang, / Beléjekondul a repedt harang [...] Az ember medve, alszik és morog. / Benn emberek és künn komondorok.” – amely gyakori iskolapélda

⁵³⁵ WAGNER 1983, 51.

⁵³⁶ WAGNER 1983, 51–52.

⁵³⁷ WAGNER 1983, 72.

⁵³⁸ Kiemelés – P. A.

⁵³⁹ Kiemelés – P. A.

a hanghatások és hangulat versbeli elemezhetőségének demonstrálására. A vers hangutánzó szavai és ismétlődő verssorai révén a népies rigmushoz hasonlítja magát, az alliterációk funkciója azonban nem csupán innen közelíthető meg. A 20. század első felében Kassák Lajos is ismerte a szógyökök vagy törímek versbeli szuggesztív technikáját, az *Eposz Wagner maszkjában* című 1912-es kötetben – amelyet a deszemiotizáció szempontjából szokás a magyar avantgárd első kötetének tartani – találhatunk erre példát a *Brrr... bum... bumbum... bum...* kezdősorú versben (a vers a kötet előtt már megjelent német fordításban!), amely próbálja minél inkább kiaknázni a hanghatások versbeli ábrázolásának lehetőségét. Wagnert követve e versben is elsősorban az alliteráció mint hangutánzó effektus hozza létre az affektivitást: „Brrr... bum... bumbum... bum... / zokog az ég és zokog a föld / s a katonák táncolnak a halállal. / Ssssi...brrrum pa-pa-pa, bum bumm, / kerge kánkánt zenél a pokol tarackja.”⁵⁴⁰ – sűrített képekkel, metaforával dolgozva az esztéta allegorizmusok helyett. Ez az alliterációs vers mégis kilóg az avantgárd felé mutató kötet többi Kassák-vers közül, éppen a fenti tulajdonsága miatt, hiszen ez alapján inkább expresszionistának vagy legfeljebb futuristának volna titulálható.

Wagner szerint az eltorzulásokat a hagyományos alliterációs verselési móddal: az ógermán törím-technikával vagyunk képesek visszafejteni, erről Nagy Dániel hosszabban ír, épp egy B-alliterációs példát hozva a *Das Alte Atlilied*-ből („Blut gab mit dem Schwerte / sie dem Bett zu trinken.”).⁵⁴¹ Nagy kifejti Wagner kapcsán, hogy a vezérmotívum (*Letimotiv*) technika a *Stabreim* ideájából ered, s hogy Wagner is összekötötte a beszédhangok és a zenei hangnemek ösrokonosságát: „valaminek a hangzása, mint pusztán érzéki tapasztalat, szorosan összekapcsolódik egy személy, tárgy vagy cselekvés ideájával, melyet egyrészt annak távollétében is képes felidézni, másrészt az érzékek számára hozzáférhető formában fedi fel a szereplők, tárgyak vagy cselekményes szituációk közötti rejtett viszonyokat. Ezek a személyek, dolgok és cselekvések közötti kapcsolatok (hasonlóságok és ellentétek) végül egész hálózatba rendeződnek és a monumentális *Ring*-tetralógia teljes szemantikai univerzumát ezek támasztják alá, más szóval a műalkotás kifejezőségének valamennyi elemét tartalmilag motiválttá teszik.”⁵⁴²

⁵⁴⁰ Kiemelés – P. A.

⁵⁴¹ A példában szereplő idézet az *Atilla-énekből* (*Das Alte Atlilied*) származik. Lásd ERB – BÖTTCHER – GYSI 1963, 59.

⁵⁴² NAGY 2016, 78–89.

A paronomázia Szilágyi versnégyesének végig az egyik fő, adjekciós alakzata, a folytonos ismétlődés jelentésképző effektussal bíró sajátossága. A versnégyesben a szavak, szószerkezetek legtöbbször apró változtatásokkal térnek vissza, ezáltal finomítva az eredeti konnotáción. Az is előfordul, hogy az iterálódó egység szó szerint megegyező az első előfordulással, azonban új kontextusa által újraértékelhetővé, új jelentéssel felruházhatóvá válik. Ilyen a ciklust nyitó és egyben záró mondat: „Megjöttél, kicsike? De meg ám.” Az ismétlés Vivaldira is jellemző, a dallam variálódva iterálódik, önmagának felelget. A *Tavas* és az *Ősz* dúrban szólal meg, mint már előkerült, az *Ősz* F-dúrba íródott Vivaldinál, ami az egyik legelőzékenyebb (*complaisance*) és nyugodtabb (*calm*) hangnem. Szilágyinál ugyanazt figyelhetjük meg a B betűk által, ami a Vivaldi-darabra is jellemző: a modális hangsorokhoz kötődő hangulat „átfolyik” A *tavas* szonettjéből (E-dúr) Az *ősz* szonettjébe (F-dúr).

Vivaldi zenéjében folytonosan visszatérő ritornell-muzsika hallható, Szilágyinál a sor kancsal (belső) rímmel történő variálásával („szelíd, ami heves volt, / szelíd, ami havas lesz,”) és a párhuzamos–ellentételező szerkesztés által („szín születik, hal a fény. // A nap már esőben, / az eső esetén.”) érthető tetten a rekurzivitás.

Az őszt lassú brummogással veszi kezdetét, majd a második strófarészben egészen álomszerűvé, lépéssé lassul a taktus a szemantika terén („Álmaimból virággá lépik / az őszirozsa.”), ez a kvartina Vivaldinál is rendkívül lassú zenei tételben bontakozik ki (adagio molto), s itt is az álom motívuma szerepel e sorokban: „a vad nyárnak ki-ki nyugalommal álom- / adóját adogatja vissza”. Majd a versbeli mozgás sietőssé válik, a temporalitás felgyorsul: az idő fog, a must gyorsan forr (ritmikusan, rövid és hosszú verslábak jambikus lejtésével: „a rövid időre, / amíg / a must s a csók kiforr.”). Vivaldinál szintén gyorsulást érzékelünk, nála a két tercina egészében a gyors tétel része, így indul: „De a vadász kél, kerekedik reggel”, a szonett végére aztán nyugvópontra kerül a zaklatott vadászat: „lankad a vad már, páráját kiadja.” – a vadászat zenei toposzként általánosan gyors ritmussal, tempóval ábrázolódik.⁵⁴³

Szilágyi versében a tavasz vontatott, cirógatva, kérlelgetve érkezik, Vivaldi *Tavas*zával ellentétben, amely ujjongó madárdallal robban be, s az eső utáni frissesség, szellő, édes suttogás hozza, ami – zajos vidámság, életöröm – jellemző az E-dúrba.⁵⁴⁴

⁵⁴³ A motívumról részletesen lásd MONELLE 2006.

⁵⁴⁴ „Noisy shouts of joy, laughing pleasure and not yet complete, full delight lies in E Major.” Lásd Christian SCHUBART *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1806) című művének leírásaiban, kivonata: STEBLIN 1983.

Szilágyinál lassan melegszik az idő, lassan törli le könnyét a „kicsike”, így az első tizenegy sor Vivaldi művéhez képest lassabb hatást kelt (ez alól kivételt képez a hatodik sor: „vizek világgá vándorolnak, mint a szerelem,”), de az utolsó tercina itt is gyors: a fecskék szopránjával zárul, amely rögtön polifonikussá válik az erre kontrázó gólyák által: „Fecskék szopránja – nyitni-nyitni / Féllábas, kontrázó gólyák. / Nyakuk íve, mint a gordonkái.” – a hangutánzó *nyitni kék* idéződik fel (s Szabó Lőrinc tavaszi gyerekverse, a *Nyitnikék*), s azáltal, hogy ez a szókapcsolat a magas hangrendű *i-é*-ket használja, egy magasabb hangra asszociálhatunk (e résznél a Vivaldi-zenében egy magasabb hangfekvésű, szapora ritmus hallható), erre kontráznak, felelnek a gólyák kecsesebben, mélyebben. Másrészt ez a részlet az alaki hasonlóságra mutat rá az állat és a hangszer íve, nyaka között, s ezzel együtt arra, hogy a hangszernek is „teste” van, s értelmezhető, leírható a korporális metaforika tükrében. Továbbá szembehelyezhető egymással a két, hasonló alakú, hangot kiadni képes entitás lényegiségük és keletkezésük felől, hiszen az egyik a természet szülötte (gólya), a másik mesterséges, ember alkotta tárgy, amely szándékoltan zenélésre készült (gordonka). A madarakra többször történik utalás az olasz szonettekben, konkrét madárfaj ugyan nincs mindig megnevezve (ekkor *Augei*, *Augelletti* formában szerepel, *A nyár* szonettben viszont ott a *Cucco* – ’kakukk’ és a *Tortorella* – ’gerle’), a fecskék a Rónai Mihály András által készített magyar fordításba kerülnek csupán bele: a nyarat „fecskék köszöntik vígan énekelve”, „s fecskéknek megjő friss zenére kedve.”, így itt Szilágyi vagy a fordításokra támaszkodott, vagy szabad asszociáció útján nevezte meg ő is az egyik versbeli madarát épp fecskeként. (Miután e tájegységen a tavasznak a fecske mindenki által ismert „hírnöke”, elterjedt szimbóluma, mindkettő elképzelhető.) A nyarat újraíró Szilágyi-versben a tempó „kaptatás”: ütemes, szaggatott haladást ír le a vers, a versbeli narratíva nőalakja levegőt kapkodva indul el: „kaptat / pufók madonna” – ez leképezi a Vivaldi-építkezést, amelyben a zenében kifejezetten instruált, szaggatott sóhajok hangzanak fel, a tikkasztó nyári meleget imitálva: „tikkad a nyáj, az ember, ég a cserje, csak / a kakukk szól újra-újra olykor”. Ebből a fenti, dombról letekintő nézőpontból szemlélve Szilágyinál kitágul, s ezzel együtt felgyorsul a kép: a búzamezőket távolabbról, mint orgonáló tengereket látjuk: mind a mezők keresztjei – amelyek kétségtelenül elgondolhatók a madonnával együtt egy vallásszimbolikai értelmezés szerint is –, mind a tenger hullámai egy szabályos ritmikai ismétlődést ábrázolnak (ez kapcsolatba hozható azzal, ahogy Szabolcsi írja Vivaldiról: zenéje „faltban fogamzott

forma és a hullámban felfogott dallam”).⁵⁴⁵ A Szilágyi-vers az első tercinában csendesül le, amelyben nyugodt, kimért állóképeket látunk, rendhagyó sorszerkesztéssel, az „egy véka arany” hullása háromszor jelenik meg, három igeidőben: múlt, jelen, jövő képében, ami a folytonosságot erősíti.

A *Télben*, amely a *Nyár* komplementere (de nem dúr-moll párja), újra a gyors-lassú-gyors tételek egymásutánisága jellemző, azonban ez a másik három Vivaldi-szonettől eltérően, nem követi a szonett 8+6-os (vagy azon belül tagolódó) felosztását, itt kivételesen 4+2+8-as szerkezet van. Az első kvartina mozgalmassága után az ötödik és hatodik sor megállásra, lassulásra készítet: „Húzódni tűzhöz, terített víg asztal mellé, / míg ott künn csak úgy szakad, délben –”, majd a hetedik sortól ismét felgyorsul, s az utolsó nyolc sor összefüggő egységet alkot. Ez Szilágyinál visszatér: az első négy sor folyamatot, mozgást mutat, de a fagyasztás által kimerevítődik a kép, majd az ötödik és hatodik sor teljesen statikus: „A fák büszkén viselik / angóra lombjaikat.” s az utolsó nyolc sor értelmezhető mozgalmasságként, ugyanis a kimerevített havas tájba belehelyeződnek az élőlények és a természet hangjai: szapora cinkelábak, csettenő xilofon, s végül megérkezik a várva várt „kicsike”.

Babits Mihály hasonlóképp ír a múltó őszi, azt a zenével és a borral összekapcsolva: „Elzengett az őszi boros ének.” (*Ősz és tavasz között*), s a tél (végé)ről ez a vers is könnyedségre asszociál: „Pehely vagyok, olvadok a hóval, / Mely elfoly, mint a könny, elszáll, mint a sóhaj.” A fluiditás Szilágyinál (is) elsősorban a tavasz képében jelenik meg, amikor a víz körforgása során a szilárd halmazállapotból ismét folyékonnyá válik: a „vizek világgá vándorolnak”, s ezen kívül természetiként az eső, emberiként a sírás, könny formájában van jelen. A könny a tél szakaszában *gyönggyé* fagy, a természet ciklikus halmazállapot-változását a tájleíró képek és a tél zajai jelenítik meg (angóra lombok, jég-xilofon, ezüst jég, hópihe-szirom). Vivaldinál a *Tél* f-moll hegedűversenyének második tétele nyugalmat áraszt (elégikus szólóhegedű hallható), majd a hangszerek az eső hangját imitálják: az esőcseppek kopogását, a természet zaját a húrok pengetése érzékelteti. Az asszociatív építkezés Szilágyinál, mint már kiderült, nemcsak szemantikai, hanem fonetikai szinten is működik: *esőben* (mint esés közben) – *eső* (leesik / csapadék) – *esetlen*; *szem* – *szerelem*; *heves* – *havas*; *világgá* – *virággá* stb. Ilyen a sírás motívuma is, amely a szem mint látás, tisztánlátás képével, s ezáltal a kék színnel végigvonul a cikluson: a *bőg(ő)*ben benne

⁵⁴⁵ SZABOLCSI 1982, 47.

van a *bőg*, továbbá ott a *könny – víz – tenger – eső – csecsemő – sírás – szem* motívumrendszere, s a *bárány* is *elbőgi* magát (ahelyett, hogy bégetne). A könnyek gyönggyé fagytak, ez egyszerre alaki (a leeső könnycsepp formájából gyöngy válik) és hangzásbeli hasonlóság (a *könny – gyöngy* egymás asszonánc rímpárjai).

Az alliterációk nemcsak a B betűknél jelennek meg, s gyakoriak a paronomázia vagy figura etimologica alakzatok is: a *vizek világgá vándorolnak – virággá lépik* és a *szagtalan-szigorú-szép liliom* szöveghelyeken is visszatérnek. Utóbbi kiegészítő sor, amely zárójeles közbeékelés a *(tél)* című szonettben, nem a versből kiszólásért vagy a versegység megszakításának okáért van jelen, inkább az akusztikai hatás támogatásáért és az antropomorfként ábrázolt nőalak (?) minél pontosabb körülhatárolásaképp szerepel.

A tél bezárkózásként, az emberi élet egyes periódusainak zárásaképp és az alkotás csúcscaként is felfogható, ám Szilágyinál az évszakok folyamatos egymásba fonódása mint a természet körforgása, az öröklét jelképe jelenik meg. Szilágyi ennek érzékeltetésére keretes szerkezetet hoz létre azáltal, hogy a *(négy szonett)* első versmondatát megismétli, ugyanez lesz az utolsó szonett zárósora is, emiatt folyamatosan egymásba olvashatóvá, ciklikussá válik a vers (épp úgy, mint a Vivaldi-mű a tempó felől): „Megjöttél kicsike. De meg ám.” Az első sorban a megérkezés egy várva várt örömhír, amely könnyel, mosollyal, cirógatással – azaz a taktilis észlelésre gyakorolt, szándékolt hatással történik, a „kicsike” megszólítás és e tapintásra vonatkozó érintkezés által nyilvánvalóvá válik, hogy a megszólított megszemélyesített: teste van, amely tapintható, simogatható, ám mind a megszólító, mind a megszólított kiléte ismeretlen. A nyitó sor a becézés által ugyanakkor személyes, intim viszonyba helyezi magát a megszólítottal, de ez a személyesség nem bomlik ki pontosabban behatárolt viszonyra sem az első, sem a többi szonettben.⁵⁴⁶

Az első Szilágyi-szonett elején még kevésbé érvényesülnek a hang-effektusok, inkább a vizualitás dominál. A vers kezdetekor nem tudjuk, hogy a természet csendjét megtörő sírás báránytól vagy csecsemőtől származik-e, csupán azt érzékeljük, hogy a natúra csendes növényvilágához hozzárendelődött lakója: az ember/állat is. Az utolsó tercina megtelik zenével, a természet a zárótercinára telítődött az élőlények hangjával: a költöző madarakéval, akik a tavasz első hírnökei: gólyák és fecskék. Az alkonyat, azaz a naplemente

⁵⁴⁶ A „Kitalálta a halált”-sorhoz lásd Juhász Ferenc: *A titokderengés hajnala* („nem tudja Isten mit csinál, minek csinálta az egészet, / ha kitalálta a halált mért e rohadt bolygó-enyészet,”). A *kicsikém* kifejezés pedig megjelenik Szilágyi *Két idilljében* is (*Őszi idill, Tavaszi idill*, 1968) ekképp: „Jöjj ki a rétre, Chloé”, s így zárul a második egy pentameter sorral: „[...] Bársonyos est születik, / bíborban születik, minekünk, kicsikém – no, babusgásd / hercegi, szép csecsemőnk. – ◡ ◡ / – ◡ ◡ / –”.

során „Lassan kékre sül az ég,” – bár elsőre annak tűnhet, ez nem oximoron, hiszen nem a kék színre, hanem inkább a vörös, nyers hússzínre kell gondolnunk (a kékre sütés a véresre sütéshez hasonlít jelent a gasztronómiai szaknyelvben). Mivel tehát a piros egy árnyalata kerül megidézésre, nem minősül ismétlésnek a második kvartina első sorában, az „ég kék” kijelentés, más színre utal, talán épp ezért kap magyarázatot is (mintha az előző ellenében rászorulna): kék, azaz „mint a szeme valakinek”. A szem elsősorban szoláris jelkép, a kék szem egyszerre metaforizálja a hideg és a meleg színeket, mindemellett a kék a végtelenség szimbóluma, a tenger és víz színe is – a víz mindegyik versben szerepet kap, társulva a sírás motívumával. Az ég az első szonettben a rózsaszínes, mellbimbó-barna alkonyatból bomlik ki, így jutunk el a második szonetthez, amelyben a sárga vagy arany és a fekete dominál, majd az ősz és a tél következik, ami a szonettekben is színtelenebb, fénytelenebb lesz. Az őszben még jelen van a vörös vagy a barna, ami a bor, a rózsza, a nap és a szerelem színe, de halványodik, fehérré (*havas*) válik: „szelíd, ami havas lesz, / szín születik, hal a fény.” Az utolsó tercinában, a télben csak a fehér és az átlátszó szerepel: *fehér könny, fényes gyöngy, hótakaró, jég, ezüst, csont, tejút* stb. A sárga vagy arany szín Vivaldi művében a villámok és a búza miatt merül fel, Szilágyinál azonban a (*nyár*) című szonettben a domb, a búzaföld és a véka arany szemben áll a szurokkal. Az arany lehullása, mint valami maradandó, dicső elmúlása az élőlények mulandóságát, s az idő múlását, körforgását jelképezi (továbbá a naponta felkelő és lenyugvó nap szimbólumaként is értelmezhető s ezáltal a szurok az éjszaka sötétjét jelképezné), de az utolsó tercina tekintetében elszalasztást is jelenthet: „sorbaállunk / szurokért”, miközben az aranyat elveszejtjük. A szurokról a szurokra mint gyógyfűre is asszociálhatunk (vadmajoránna, oregano, fekete gyopár), ez a festőnövény – amelyet a középkori bőr- és textilfestők is használtak – önmagában narancsvörös színre fest: a feketéből képes narancsvöröset csinálni, ahogy az éjszaka is képes átadni a helyét a narancsvörös nap(pal)nak a nyári pirkadatkor.

A színek és a világos-sötét árnyalatok érzékelése a látásért felelős érzékszervünkhöz, a szemhez, illetve az agyhoz kapcsolódik: a vers elején a szem nyitva van, s kék, azaz nyitott, érdeklődő és végtelen, a versciklus utolsó darabjában viszont a nemlátás, a szem lefogása tematizálódik, ahogy az előző három versben megjelenített színek is teljesen kifakulnak, téli átlátszó-fehérré. Így érkezik Babits Mihály *Ballada Irisz fátyolából* című versében is a tél: „Lesz fehérsége, barnasága, / lesz jégvirágos tarkasága, / mikor / fehér gyászát felölti Irisz.” – e darab, amely hasonlóan a tárgyalthoz, egy-egy különálló strófaegységet szentel az évszakoknak, szintén tekinthető a Szilágyi-szonettnégyes egyik előképének, biopoétikai és

fitoszemiotikai összehasonlító vizsgálatuk termékeny volna, hiszen éppúgy jelentős a növények, a színek és a hangok évszakokhoz társítása ebben is, mint Szilágyi művében.

A vizuális és auditív elemek mellett a többi érzékeléshez kapcsolódó nyelvi példák jelenléte eltörpül a Szilágyi-versekben, az olfaktív elemek például hiányoznak, kizárólag negatív kontextusban jelennek meg: a lilium „szagtalan-szigorú-szép”. A gusztatív (íz) érzékelés is ilyen: az egyetlen helyen, ahol szóba kerülhetne, az evés, ízérezékelés helyett a falás – mint az ízleléssel nem törődő, gyors, állati táplálkozás metaforája – szerepel. A taktilis érzékelés ezeknél kicsit erőteljesebb, hangsúlyossá válik ugyanis a kéz gesztikulációja a cirógatás, a szem lefogása stb. által, amelyek révén egy intim viszony is kirajzolódhat a ciklusban szereplő megszólított és megszólító között, amennyiben a verset az antropomorfizáció felől, az emberi viszonyokra vetítve próbáljuk értelmezni. Az öt érzékszervünk közül összességében a vizualitás és a hanghatások kerülnek túlsúlyba Szilágyi (*négy szonett*)jében. A Szilágyi-életműben egyébként is kiemelkedőnek látszik a zenei hatás, a hangok gyakran természeti képekkel összekapcsolódva képződnek meg: „a természet zenévé szerveződik / figyeljete / hangjaira” – szól a *Bartók Amerikában* című vers néhány sora.

A (*négy szonett*) tehát megidézi a mottójául választott Vivaldi-kompozíciót mind tartalmilag, mind forma szempontjából, sőt olyan fokú korrespondencia érzékelhető, hogy a Vivaldi-szonettek és hegedűversenyek újraírása egyfajta mediális transzformációként is értelmezhetővé válik, felmerül a nyelvek és a médiumok közötti fordíthatóság kérdése is. A hanghatások és hangulatok költészetbeli színrevitele egyúttal nemcsak a hallószervünket, de a vizuális érzékelésünket is igénybe veszi, folytonos szinesztéziás komponenseivel. Mint ahogy Vivaldi a barokk hangulatkomponistájaként „hű marad a nagy formákhoz [...] nem terem új, apró formát, hanem más értelmet ad a meglévő nagynak”⁵⁴⁷ – Szilágyi is új jelentéssel ruhazza fel a régi formá(ka)t. S mindeközben lírájában a minuciózus, jelentéktelennek tűnő részletek is meghatározóvá válnak, miként a *Hétmérföldes csizmában* olvasható: „Külön szem kellett minden színre, / külön fül minden nesze-zajra”, ugyanakkor a zene „érzékiséggé oldódott festészet”-ként és költészetként is értelmezhetővé válik.

⁵⁴⁷ SZABOLCSI 1982, 44.

VI. A SZONETT MINT PARADIGMATIKUS VERSFORMA A '60-AS ÉVEKTŐL AZ EZREDFORDULÓIG

VI. I. VERSVÁLSÁG/ÚJRAÍRÁS ÉS ÖNREFLEXIVITÁS A (POSZT)MODERN SZONETT BEN

A romantika volt az első olyan irányzat, amely „felértékelte az esztétikum történetiségét: irodalmi rangot adott az újnak, a változónak. A szabályt újraalkotó kompetencia helyett – a szabályok létmódjának időbeliségét megsejtve – összefüggést teremtett az esztétikai érték és az ízlés változtathatósága között. Mindez nem járt ugyan együtt az esztétikai szép pozícióinak megrendülésével, de megvetette annak szemlélet-szerkezeti alapjait, hogy az esztétikum fogalma majd elszakadhassék a maga idealista tartalmaitól.”⁵⁴⁸ Az individuum válságának későmodernségbeli problémájával, s az ebből adódó irodalmi (forma)nyelv változásával párhuzamosan felülíródtak a műfaji hagyományok is. Ahogy a romantika felhagyott az idealizmusra törekvéssel, úgy szakított a huszadik század (főként második felének) magyar irodalma a kötött vers szabályaival, így a szonett petrarcai vagy shakespeare-i tradíciójával is.

„POSZTMODERN VERSVÁLSÁG”

Az alcím azért kerül idézőjelbe, mert sem az egyik, sem a másik fogalom nem használható teljes bizonyossággal. A ma ún. *posztmodern*nek nevezett irodalom a szó Jean-Francois Lyotard által meghatározott feltételeit nem teljesíti maradéktalanul,⁵⁴⁹ eredeti jelentésétől már egészen eltávolodott. Azt a paragidmaváltást, amely a magyar lírában a prózafordulattal („Péterek nemzedéke”)⁵⁵⁰ párhuzamosan az 1970-es években végbement, posztmodernnek szokás nevezni, egyes értelmezők ezt a líra trónfosztásaként értékelték, azzal érvelve, hogy a „hagyományos szépségeszményt felváltó, szerepkorlátozó és alapvetően antipoétikus új költőiség hétköznapiabb léptékeivel katarzis helyett intellektuális kalandokat kínál”.⁵⁵¹ Ez a hatvanas-hetvenes évektől tetten érhető, nyelvi megelőzöttséggel összekapcsolható új paradigma Tandori Dezső mellett Petri György vagy Oravecz Imre (később Parti Nagy Lajos, Tolnai Ottó, Kukorelly Endre vagy Kovács András Ferenc) költészete nyomán alakult ki, s

⁵⁴⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában*, lásd KABDEBÓ – KULCSÁR SZABÓ 1992, 21–52.

⁵⁴⁹ Lásd Lyotard 1979-ben megjelent *La condition postmoderne (A posztmodern feltétel)* című írását, amely valójában a tudás és társadalom posztmodern feltételeiről szóló tudáselméleti tanulmányként született meg a quebec-i egyetem megrendelésére.

⁵⁵⁰ Esterházy Péter, Nádas Péter, Lengyel Péter.

⁵⁵¹ KERESZTURY Tibor, „*A viszonyt mértékletesség*”, lásd KERESZTURY – MÉSZÁROS 1992, 90.

tekinthető líratörténeti fordulatnak, de a posztmodern költészet születése, mibenléte – akár elnevezése – körül máig viták zajlanak. Kappanyos András szerint „a posztmodern éghajlat (éthosz, episztémé) lírai művek születésének” nem kedvez.⁵⁵² Nem kedvez, de – írja biztosítékul – természetesen vannak „a líra műfaji tradícióihoz kötődő írásművek, amelyek posztmodern attribútumokat hordoznak”. Az általa megjelölt attribútumok közül megfontolandók az alábbiak: a világ kiismerhetetlen voltának felismerése, megrendülés a nyelv megbízhatóságában és a jelentés közvetíthetőségében, továbbá a szubjektum egységbe vetett hitben. Az alkotás tárgya többé ugyanis nem valamilyen, a nyelven kívüli valóságban eleve létező dolog, jelentés, hanem maga a nyelvben rejlő termékeny bizonytalanság. Ezért lehet a posztmodern lírának egyszerre anyaga és tárgya is a nyelv, gyakoriak az önreferenciális gesztusok, az idézések, utalások és az ironia. Létrejönnek már-már értelemzavaró minimalitással operáló beszédmódok, amelyek a végletekig fragmentáltak vagy kreált nyelvűek, s az is gyakran előfordul, hogy jelentéssel bíró szavak helyett betűk (egymásutánisága vagy képisége) telítik meg a verseket. Továbbá jellemző az „areferenciális szövegalkotási modell”,⁵⁵³ a deretorizálás és depoetizálás, „a tébolyultan szerteágazó cselekmények, a szétrobbantott jellemkép, a túlartikulált formák”, a „defamilizáció”, „derealizáció”, „antimimetikus alapállás”, az „önreflexivitás” és a „metafikcionálás”⁵⁵⁴ eszköze. A posztmodern – a neoavantgárd kísérletekkel párhuzamosan, de azoktól eltérő irányultsággal – megkérdőjelezi tehát a korábban rögzült irodalmi hagyományt (azt felülírni, felfrissíteni, újjáalkotni szándékozik), így a lírai műnem, s ezzel a költői műfajok és formák szabályait is, egyre kijebb tolva például a szonett határait.

Lyotard szerint a posztmodern nem állítható szembe a modernnel, nem is helyezhető egymás után a kettő egy klasszikus kronológiában, szerinte a posztmodern csupán a modern intenzívebb, mozgalmasabb változata, egy mű „csak akkor lehet modern, ha mindenekelőtt posztmodern. Az így értett posztmodernizmus nem a végnapjait élő, hanem az állandóan születőben lévő modernizmus állapota”.⁵⁵⁵ A posztmodern tehát, bármennyire is hangsúlyozza a maga utólagosságát mégiscsak sokkal inkább a modern folytatásának, mint azzal szembeforduló irányzatnak tekinthető.

⁵⁵² Az Alföld folyóirat 2003/2-es számának egészét a posztmodern meghatározásának szervezték, ebben jelent meg például Kappanyos András írása, lásd KAPPANYOS 2003.

⁵⁵³ KULCSÁR SZABÓ 1996, 261.

⁵⁵⁴ ORSZÁGH – VIRÁGOS 1997, 296.

⁵⁵⁵ LYOTARD 1988, 425.

Az alcím másik fogalma a *versválság*, amely szintén magyarázatra szorul, főként a posztmodern szó tükrében, hiszen a jelzős szerkezetben lévő előtag éppen azt hivatott kiemelni, hogy a *posztmodern versválság* valójában nem krízishelyzet a szó negatív értelmében, hanem a modern költészet mindenkor legfrissebb, aktuálisabb megnyilvánulása. A *versválság* fogalom – önmagában állva – Szigeti Csaba tanulmányához köthető, aki szerint a szonett évszázados túlélések, virágzások után akkor jutott csupán krízishelyzetbe, amikor maga a vers is válságba került, mivel „a szonett a versről kialakult európai tudás talán legfontosabb, de bizonyosan egyik legfontosabb bázisa. A versválság szituációjában vele is történt valami, a francia költészetben Mallarmé korában, nálunk a Tandori-érában.”⁵⁵⁶ A költői, nyelvi elbizonytalanodás, a magyar líra hatvanas-hetvenes évekbeli válságának egyik gócpontja Tandori Dezső költészete. A kimondás problémája a szépirodalomban a kezdetektől jelenlévő téma, folyton továbbgyűrűzik, a modern lírában például az alábbi formában találjuk meg Szabó Lőrincnél: „szíved majdnem megszakad, / szólnál, de szavad elakad, / szólnál, de görcs és fájdalom / fuldoklik föl a torkodon,” (*A kimondhatatlan*), ahol ugyan inkább fiziológiai tünetek jellemzése történik, de felsejlik az azok mögött rejlő lelki okokra tett utalás is. Igazán a késő- és posztmodern irodalomban kerül felszínre a kimondás terhének, mint a megfogalmazás nyelvi nehézségének problémája, amelynek része a hagyomány súlya, a megváltozott alkotói-befogadói viszonyhoz alkalmazkodás és a grammatikai készlet hiányosságainak felismerése. Nemes Nagy Ágnes költészetében a kimondhatatlanság a fizikai akadályozottságnál mélyebben gyökerezik: „Belepusztulok, míg mondatomat / a végtelenből elrekesztem. / Homokkal egy vödörnyi óceánt / keríték el a semmi ellen. / Ez a viszonylagos öröklét / ép ésszel elviselhetetlen.” (*A formátlan*); „Hogy mondjam el? A szó nem leli számát: / kimondhatatlan szomj gyötör utánad.” (*A szomj*). Ezekben a versekben a keletkezés és a megszólalás a tét, a megfogalmazhatatlan érzések megfogalmazásának paradox vágya, s egyúttal szembesülés azzal, hogy az emberi nyelv véges, a kifejezésnek nyelvi határai vannak. A nyelv nem képes pontosan megragadni a gondolatot, ugyanakkor mégis az a szövegíró munkájának anyaga és kifejezőeszköze, ezért arra kell hagyatkoznia, nincs más módja a gondolatok megszólaltatására. Ez a kényszer a költészet kimerüléséhez, válságához vezet. A megváltozott körülményekhez (amelybe beletartozik a befogadói attitűd és a referencialitáshoz való viszony változása is) újfajta alkalmazkodási stratégia, megújulás

⁵⁵⁶ SZIGETI Csaba, *Tandori Dezső szonettváltozatatai*, lásd SZIGETI 2003, 72.

szükségeltetik: ha a nyelv uralmán nem lehet felülkerekedni, akkor a korábbi szándékhoz képest más nézőpontot és szempontot szükséges találni. Akár olyat, amely épp magát a problémát tematizálja, s annak a szűrőjén keresztül látunk minden mást. Nemes Nagy Ágnes tanítványa, Tandori Dezső első verseskötetének (*Töredék Hamletnek*, 1968) tárgya a kimondhatatlanság, a nyelv uralhatatlansága, későmodern-újholdas alapokból építkezve. Bár más formában, mint az első kötet, a Tandori-líra később is rendkívül (ön)reflexív, újra és újra rákérdez a líra alapproblémáira, radikális formaművészetet hoz létre, dekonstruálva a szonettet, amely életművében kiemelt szerepet kap. Az 1990-es években, a rendszerváltás után értékelve, mérlegelve ezt írja Tandori: „Mi magunk, Ottlik és Nemes Nagy tanítványai, egyebek közt, nem sokat filozofáltunk, nem sokat esztétikáztunk. [...] a *Töredék Hamletnek* című kötettel, [...] most látom csak, Wittgenstein óhaját teljesítettem: filozófiát tulajdonképpen csak költeni lenne szabad. Tessék, meglett.”⁵⁵⁷ Ezzel a korai német romantikának arra az ambíciójára is emlékeztet bennünket, amely szerint a filozófia kiteljesedési terepe a művészet kell, hogy legyen, illetve Wittgenstein azon tézisére, hogy csak a költészet képes a filozofikus tartalmak kifejezésére.⁵⁵⁸ Tandori második kötetével, az *Egy talált tárgy megtisztítása* cíművel (1973), amelynek lehetőségét első kötetének lefektetett alapkövei biztosították, olyan „rombolást” visz színre, amelynek során végképp leépíti az *ént*: innen kezdve a nyelv (ön)működése lép annak helyébe (artikuláció, kimondhatóság, grammatikai és fonetikai problémák).

DISZKRETIZÁCIÓ ÉS DEKOMPONÁLÁS

Szigeti szerint a *versválság* idején Tandori a következő választási kényszer elé került: elfordul a szonettől (1), megpróbálja folytatni a szonett történetét (2), szétszerkeszti, dekomponálja a formát, ezzel „életet lehel a teszthalottba” (3), szétrobbantja a formát, destruálja a történetét (4) vagy esetleg létrehozza a mesterséges szonettet (5). Ugyanis, ami Mallarmé számára adott volt a francia lírában, az a magyarban egészen máshogy alakult: Jacques Roubaud matematikus, költő és irodalomelmélet-író repertórium szerint csak a 16-

⁵⁵⁷ TANDORI Dezső, „Túl...minden effélén“, lásd RADVÁNSZKY 2013, 556–562.; lásd továbbá: „ha késve rajtolok is olykor, s csak annyi lényeg volt meg, amennyit a *Töredék Hamletnek*-ről elmondhattam: 1960–1967 között teljesítette valamelyest az én Wittimnek azt a kívánságát, hogy filozófiát lehetőleg csak költészettel csináljunk, mára ugyanúgy megvan majdnem a Wittgenstein Összes (Bécsből)”, lásd TANDORI Dezső, *Anyagtalanodás és epifánia; Bécs*, lásd TANDORI 2001, 83–94., 85.

⁵⁵⁸ WITTGENSTEIN 1995, 39.

17. században negyvenezer szonett íródott francia nyelven, ezt hasonlítja össze Szigeti Csaba a magyar szöveghalmazzal, amelyben ezzel szemben az összes magyar vers és versfordítás az Ómagyar Mária siralomtól 1700-ig ennek a tizedét sem éri el. Ráadásul a 17. század végéig meg sem jelenik a szonett a magyar lírában, de ez nem jelenti azt, hogy a petrarkista szerelemfelfogást nem vettük volna át.⁵⁵⁹ Tehát – Szigeti szerint – kézenfekvő, hogy a franciáknál előbb jutott válságba a vers s a szonett, előbb merült fel az újítás igénye, annak ellenére is, hogy a szonett egy olyan forma, amely szinte végtelen variációs lehetőséggel bír. Tandori a petrarcai szonett automatizálódásával kísérletezve sokféle kombinációt létrehozott – a *Még így sem* (1978) kötet több mint kétszázötven szonettjének címe az előállítás idejét szám- és betűkombinációval jelöli. Szigeti könyvében (amelyet egyébként a szonett formájára épít fel: tizennégy fejezetre oszt, s címe – mint ahogy a többi kötetének címe – is tizennégy betűből áll: *A hímfarkas bőre*) azt írja, „dekomponálni csak azt a formát tudom, amelyet visszavezettem alapelemeire, azaz amelynek diszkretizáltam, elkülönítettem és egyedivé tettem az alapelemeit (hogy mely elemek *alapelemek*, az szemléleti és definíciós kérdés).”⁵⁶⁰ Jacques Roubaud néhány évvel ezelőtti, budapesti díszdoktori előadását a szonettformáról tartotta, a szonett alapelemeit, jellemzőit tizennégy pontban határozta meg: tudós (1), írásbeli (2), nem túl régi (3), hosszú élettartamú (4), régi és kortárs (5), majdnem-univerzális (6), egyetemességre hivatott (7), jelentős sokszorosodási képessége van (8), kivételes értékű, a költészet legmagasabb szintű teljesítményének számít (9), formai rejtéllyel bír (de legalább felismerni és leírni tudjuk) (10), a szonettek úgy hasonlítanak egymásra, mint a rokonok, tehát a tizennégy sor valójában kiméra, vagyis sok különféle forrás közös tulajdonságát egyesíti magában (11), nyelvjátszékként művelése életforma (12), formai variabilitás jellemzi (13) és az egyediség hipotézise: a szonett az egyetlen világméretű költői forma, amelyet jellemez az előbb felsorolt mind a tizenhárom jegy (14).⁵⁶¹ Ha összevetjük Roubaud néhány szonettjét e játékos tizennégy ponttal, láthatjuk, mennyire komolytalan (viszont a bevezetőben említett műfajiság történeti nézőpontja szerint akár mégis komolyan vehető) ez a meghatározás: egyik leghíresebb verse, a *La Vache*, azaz *A Tehén* egyetlen, vonatkozó mellékmondatlall ellátott összetett mondatból áll, amely szavanként van verssorokra tagolva: „A / Tehén / Egy / Olyan // Állat, / Amelyiknek /

⁵⁵⁹ Erről lásd például SZÖNYI 1999., és LACZHÁZI Gyula, *A másolat vágya és a vágy másolata Balassi Bálint Celia-verseiben*, lásd KISS 2005, 133–146.

⁵⁶⁰ SZIGETI 2003, 86.

⁵⁶¹ ROUBAUD 2010.

Nagyjából / Négy // Lába / Van / És ezek // Leérnek / Egészen / A földig.”⁵⁶² Roubaud az előadásában azt is nyilvánvalóvá tette, hogy a „szabályos szonett” fogalmát véleménye szerint törölni kellene az irodalomtudományból, ugyanis annak legfőbb hiányossága, hogy használhatatlan „a szonett-forma leírása és értékelése szempontjából. Normatív és önkényes módon felosztani a szonettek tömegét két olyan csoportra, melyek egyikének elemeit helyesen megalkotottnak tekintjük, a másikba tartozókat pedig ilyen vagy olyan hiányosságtól szenvedőnek, megakadályozza a korpusz bármiféle komoly vizsgálatát.”⁵⁶³

KOMBINATORIKUS VERS

Roubaud szerint a szonettben szinte minden másnál markánsabbak a súlyelosztásra vonatkozó formai jegyek, érdekesebb lenne tehát ezeket vizsgálni az eddigi szempontok helyett. A Pierre Lussonnak ajánlott *La Vie: sonnet* című verse ilyesmivel kísérletezik, ez ugyanis a 0 és az 1-es számjegyeket használja a bináris számrendszer kódjaiként. Jelentését nem a papíron, hanem hangzásában teljesíti ki, felolvasva az egymás után következő számokból (franciául: zero, un) összeáll egy sajátos ritmus, hanglejtés, amelynek iterabilitása és fonetikai érzékletessége biztosítja a szöveg(hangulat) megképződését. A szintén matematikus Pierre Lusson Roubaud-val és a párizsi A. L. A. M. O.⁵⁶⁴ tagjaival olyan verseket állított elő, amelyek más, létező költők művei lehetnének az általuk használt szókinsz és szintaktikai szerkezetek alapján. A lehetséges irodalomra fókuszált az OuLiPo műhely⁵⁶⁵ is, amely többnyire szövegtranszformációs eljárásokkal, mechanikusan konvertált át már létező szövegeket. Roubaud Lussonnal dolgozta ki a matematikai versanalízis eljárásait, Lusson általános ritmuselmélete egy olyan bináris kódrendszerű leírason alapszik, amely a kombinatorikára épülve abból indul ki, hogy a strófaformák legfontosabbja a rímképlet. A rímek összefüggése harmonikus rendet hoz létre, az egymás melletti elemek

⁵⁶² Az eredeti francia szöveg ez: „La / Vache / Est / Un // Animal / Qui / A / Environ // Quatre / Pattes / Qui // Descendent / Jusqu' / À terre.”

⁵⁶³ ROUBAUD2010.

⁵⁶⁴ A. L. A. M. O. = Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et l'Ordinateur. Irodalmi műhely, amely a számítógép és a matematika segítségével dolgozik, tagjai: Jean-Pierre Balpe, Paul Braffort, Paul Fournel, Pierre Lusson és Jacques Roubaud.

⁵⁶⁵ OuLiPo = Ouvroir de Littérature Potentielle, azaz Potenciális vagy Lehetséges Irodalom Műhelye. 1960-ban alapította Raymond Queneau író-költő és Francois Le Lionnais matematikus. Céljuk az irodalom tanulmányozása matematikai eszközökkel, tagjai pl.: Jacques Roubaud, Italo Calvino, Bernard Cerquiglini, Paul Fournel, Oskar Pastior, Olivier Salom. Magyarul Szigeti Csaba írt róluk egy kötetnyi tanulmányt, lásd SZIGETI Csaba, *Mint egy elefánt*, Kijárat, Budapest, 2004.

így azonosak vagy különbözőek (AA, AB) – a Lusson-féle kételemű kombinatorika alapján tehát: 00 vagy 01 –, a kombinatorikai szaknyelv szerint izo és hetero variánsokra van lehetőség.⁵⁶⁶ Roubaud szerint egy vers akkor metrikus, ha szintváltással izosorozattá alakítható, vagyis ha periodikusan, szabályosan ismétlődő elemekből áll össze. Raymond Queneau 1964-es írásában a szonett „elhaikusításával” (*haïcatisation*) próbálkozva hasonlót tesz: „szintet vált”, vagyis a lehető legrövidebbre redukál egy – redundánsnak tartott – Mallarmé-szonettet, miközben megvizsgálja annak „rímelő egységekre történő restrikciónak”.⁵⁶⁷ Ez – úgy tűnik – pusztán annyit jelent, hogy töröl a versből szinte minden, nem sorvégi, rímhelyzetben álló szót, kifejezést, majd felveti a kérdést, hogy az így kapott, lerövidített alkotás önálló versként felfogható-e, jó-e, s megőrzött-e mindent az eredeti költemény egészéből. Queneau szerint az így kapott mű értelmezhető önálló alkotásként, akár esztétikus versként is, s ezen felül még annyiban is hasznos lehet e művelet, hogy rávilágít a kiinduló költeményre, és hozzájárulhat annak komplex interpretációjához. (Ám azt is megjegyzi, hogy nem minden szonett haikusítható el.)

Az előbbihez hasonló, mechanikus átalakításon alapuló elképzelés egy szinte végtelen számú (negyven a tizediken) lehetőséget magában hordozó, papír alapú kombinatorikus mű Raymond Queneau-tól, a *Cent mille milliards de poèmes* (*Százezer milliárd vers*, Paris, 1961),⁵⁶⁸ s az ennek (korlátozott) szemléltetésére létrehozott francia nyelvű weboldal (Papp Tibor munkája), amely egy olyan kvartinákból és tercinákból álló szonettet tartalmaz, amelynek mind a tizennégy sor négyféle változatból választható ki a versgenerátor elvei alapján.⁵⁶⁹ A papír alapú változat (verseskötet) tíz szonettet tartalmaz, ezek mindegyikét külön lapra nyomták, s azokat verssoronként csíkokra vágták a nyomdában, így aszerint, hol nyitjuk ki a könyvet, szinte mindig új szonettet olvashatunk. Ennek nyomán készítette el Papp Tibor 1994-ben a *Disztichon Alfát*, az időmértékes darabokat kombináló versgenerátort. (Jóval korábbról is ismerhetünk hasonló törekvést: Quirinus Kuhlmann „szonettgépét”,⁵⁷⁰ amelyet 1671-ben tervezett meg, s amelynek kombinatorikus gépezetből kinyert mondatait misztikus-immateriális aforizmáknak fogadta

⁵⁶⁶ Lusson ritmuselméletéről lásd LUSSON 1985.

⁵⁶⁷ QUENEAU 1998, 159.

⁵⁶⁸ Lásd a mellékletben.

⁵⁶⁹ Lásd <http://permutations.pleintekst.nl/queneau/poemes/poemes.cgi#blocked>

⁵⁷⁰ Quirinus Kuhlmann (1651–1689) sziléziai német költő leírásokból ismert munkája *Az emberi dolgok változása* címet kapta, s egy faoszlop forgó hengereiből (s az azokra írt versrészletekből) állt, amelyek fentről lefelé folyton újabb szonettek létrejöttét tették lehetővé. Ezt a gépet 1999-ben rekonstruálták, lásd TESLÁR 2000.

el.) Az OuLiPo kísérleti műhelye tehát kiemelten foglalkozik a szonettformával, felfedezi magának és mintegy demonstrációként használja matematikai és kombinatorikai versinvenciókhoz, azonban e kísérletek sokkal inkább a múlt, mint a jövő felé irányulnak, ilyen értelemben nem tekinthetők posztmodernnek.

A kombinatorikus vers lehetőségeivel és a helyettesíthetőséggel játszik egy magyar vers is: Hajas Tibor *Önéletrajzi szonettje*, amelynek minden sorában egy telefonszám olvasható, az alábbi szisztéma szerint: „Ha felhívod a 380-324 számot, megtudod a vers első sorát. / Ha felhívod a 427-529 számot, megtudod a vers második sorát.”, ésígytovább – a petrarca 4-4-3-3 osztatú vers tehát csak A rímeket tartalmaz, és minden sora reflektál sorszáma, miközben telefonszámai pedig folyamatosan változnak, permutálódnak.

AZ ÖNREFLEXÍV SZONETT

Roubaud felelevenít egy korai, 1597-es munkát is, amely szerint a szonett és az epigramma „szinte ugyanaz, leszámítva azt, hogy ha egy epigramma tizennégy soros, de párrímes, akkor epigramma. Viszont ha más a rímek elrendezése, akkor szonettnek hívják. A szonett témájának magasnak (emelkedettnek) kellene lennie, de manapság mindenre használják. Tehát a szonettben öt rím van, tudniillik az első nyolc sorban kettő, és a hat következő sorban pedig három.”⁵⁷¹ A többnyire disztichonban írt ókori műfaj szonetthez kötődését emeli ki Szigeti Csaba is, amikor azt írja, hogy az első francia nyelvű szonettek az 1530-as években Clément Marot írta, de már előtte megjelentek „»elsőknek« javasolt szonettek is (amelyek valójában 14 soros epigrammák, amint rímsorozataik szerveződése mutatják).”⁵⁷² A magyar költészetben Kazinczy és Kölcsey felismerte, mennyire hasonlít egymáshoz a szonett és az epigramma, a műfajváltáshoz, amely a 20. századra végbement, Kovács Sándor Iván szerint nem mellékes a Zrínyi-epigrammák utóéletének vizsgálata.⁵⁷³ Ugyanakkor a tematikai sajátosságokat is érdemes számba venni: a szonett a szerelmi lírából nőtte ki magát, ám gyakran használták társadalmi-politikai problémák ábrázolási formájaként is.⁵⁷⁴

A francia lírában jóval Roubaud szonettjei előtt találhatók olyanok, amelyek számúzik a szemantikai egységeket, szavakat, ezek azonban általában nem a vers

⁵⁷¹ ROUBAUD 2010.

⁵⁷² SZIGETI 2011.

⁵⁷³ Erről lásd KOVÁCS Sándor Iván: „Mint Hektor Trójának...” – Zrínyi epigrammái, lásd KOVÁCS 1982, 46.

⁵⁷⁴ Erről részletesebben az értekezés 82. oldalán, illetve lásd BURDORF 2007, 715.

mélyrétegeit (például ritmika) próbálták feltárni valamilyen jelsorozattal vagy kódrendszerrel, pusztán matematikai tartalom nélküli formakísérletnek tekinthetők. Georges Fourest (1864-1945) *Nihil, cap. 00* szonettje például huszonöt-huszonöt x jelből álló sorokból épül fel, két-két kvartinára, majd tercínára bontva azokat, ötödik sorának végén lábjegyzettel: „(1) Ha fogalmazhatok így (*A szerző megjegyzése*)”⁵⁷⁵ – ez a posztmodern jellegű appendix-gesztus erősíti a mű önreflexivitását és öniróniáját. A korszakban más költői formákban is előfordul a (lineáris vagy teljes) szavak nélküliség, az előbbire példa Guillaume Apollinaire néhány kalligrammája, az utóbbira az abszurd előfutárának tartott Christian Morgenstern korai, *A hal éji éneke (Fisches Nachtgesang)* című verse, amely két jel váltakozásából áll: ezek a hosszú és rövid szótagok jelei minden sorban. A későbbi avantgárd líra egyik radikális, tipografikus ágaként számontartott betűversek versfajához hasonló munkákat a magyar költészetben Kassák Lajos, azután Illyés Gyula, Nagy László és Papp Tibor írt. A dadaizmus hagyományaihoz visszanyúló, Isidore Isou nevéhez köthető lettrizmus az 1940-es években alakult ki, ez a karaktereket önmagukban is képként kezelő, metagrafikákkal dolgozó költészet úgy használt nyomtatott jeleket, hogy azokkal próbálta leírhatóvá tenni a hangokat. A modern magyar költészetben például Weöres Sándor írt ilyesféle, partitúraszerű ritmusköltészetet (pl. *Vers, írásjelekből: [arc-mimikával előadható]*), s az úgynevezett *Kék könyvben* – százötvenkilenc lapos versíró füzet, amelyet Illés Árpád ajándékozott Weöresnek, aki „*A véletlen könyve*”⁵⁷⁶ címet adta neki – szerepel egy, a Weöres-lírában hapaxként értékelhető, gondolatjelekből álló, kvartinákra és tercínákra tagolt szonett (soronként kilenc gondolatjellel, a strófaegységek között egy-egy x-szel). Ezekre a költeményekre alkalmazható az „önállósult materialitás” (Müller-Zetzelmann)⁵⁷⁷ kifejezés, ugyanis a szavakban rejlő akusztikai vagy vizuális lehetőségek végsőkéig elmenő, a jelentéstani vonatkozásokat szinte teljes mértékben elfedő kiaknázása történik. Ez visszavezet Jakobsonhoz, akinek a poétikai funkcióról alkotott modellje arról is számot ad, hogy a nyelvi önreflexió során az üzenet önmagára hívja fel a figyelmet és ez az önmagára utalás a közlendő anyagszerűségét teszi megtapasztalhatóvá.⁵⁷⁸ Werner Wolf irodalomtudós kilencvenes évekbeli definíciója szerint az önreflexió olyan önreferens jelentésként (*selbstreferenzielles Bedeuten*), vagyis olyan önreferenciaként fogható fel, amelyben a

⁵⁷⁵ Az eredetiben: „(1) Si j'ose m'exprimer ainsi! (Note de l'Auteur)“

⁵⁷⁶ OSZK fol. 59r

⁵⁷⁷ MÜLLER-ZETTELMAHN 2000.

⁵⁷⁸ Részletesebben lásd KULCSÁR-SZABÓ 2001.

jelrendszer elemei mindig magukban foglalnak valamilyen állítást egyazon rendszer másik elemeire vonatkozóan vagy a rendszer egészéről.⁵⁷⁹ A jelrendszer akkor is képes tehát utalni a szonett formájára, ha kizárólag egy jelből épül fel, és annak ismétlődését, variabilitását aknázza ki: a sorok és a strófaegységek hosszával. Erika Greber az általa öntematizálásra leginkább hajlamosnak tartott szonettekre koncentrálna a lírát valamely mesterséggel azonosító metafora fő teljesítményét abban lát(tat)ja, hogy az felhívja a figyelmet a megbontásnak és az újra összeillesztésnek a jelentőségére (analitikus és szintetikus lépés). Ezáltal a művészet keletkezésének performatív aktusa is előtérbe kerül, ilyen például az autoreferenciális, önreflexív szonettekben az írás vagy a szövés (*textile texte* – *szövet-szöveg*) tevékenységére utaló nyomok keresése, ezeket Greber olyan önreflexív metafogalmakként értelmezi, amelyek a vers nyelvére, szövegszerűségére is felhívják az olvasó figyelmét.⁵⁸⁰ A művészet keletkezése Greber szerint egy olyan performatív aktuson alapszik, amelyet kombinatorikusnak kell neveznünk.⁵⁸¹ Különösen a szonettet (a poetológiai szonetteket) tartja a kombinatorika műfajának, amelyek fontos szerepet játszanak a kombinatorikus költemények történetében, s a költészet strukturalista paradigmájában egyaránt. A tizennégyes szám lehetőséget ad a folytonos reflexív játékokra és a szonett konstitutív elvei magukban hordozzák az autoreferenciális írás és formaalkotás folytonos kísérletét. A szonett kezdetektől numerikus, Thomas Borgstedts szerint a számok a szonettben a transzmedialitás előfeltételei.⁵⁸²

Az öntematizálás a kezdetektől jellemző a szonettre, megtaláljuk Danténál, Petrarcanál, Lope de Vegánál, Shakespeare-nél vagy Wordsworth-nél is, a magyar szonettirodalom kezdeti korszakában pedig a legelső, műfajszerű szonettek címében, majd a szonettformában Kazinczy Ferenc költészetében, aki Schlegel mintájára írta a szonett strófaegységeinek és sorainak számára reflektáló szonettjét.⁵⁸³ A későbbi szonetteket, amelyek eltértek a schlegeli mintától, Heinz Mitlacher két csoportba osztotta aszerint, mennyire kötődnek a szigorú formai kritériumokhoz: architektonikus és nem architektonikus szonetteknek nevezte el őket, mindkét típust elismerve szonettnek. A 20–21. században e versszerkezetnek, a korábbi évszázadokkal (de nem a legkorábbiakkal) ellentétben, nincs

⁵⁷⁹ WOLF 1997, 31–50.

⁵⁸⁰ Lásd a Parti Nagy Lajos 50. születésnapjára készített *Mintakéve* című szonettkoszorú(ka)t.

⁵⁸¹ GREBER, Erika, *Das Sonett als Textus (Gewebe, Netz, Geflecht). Poetologischer Sonettdiskurs, Textilmotaphorik und Textkonzeption*, lásd PATERNU 1997, 381–392. Vagy részletesebben lásd GREBER, 2002.

⁵⁸² BORGSTEDTS, Thomas, *Die Zahl im Sonett als Voraussetzung seiner Transmedialität*, lásd GREBER – ZEMANEK 2012, 41–59.

⁵⁸³ Lásd az értekezés 16, illetve 36–37. oldalait. A kritikai kiadásban: lásd KAZINCZY 1998, 51.

kötött kritériumrendszere, felbontása és módosítása ugyanúgy velejárója, gyakran jellemzik folyamatos változását a társadalmi-politikai jelenségek tükréként. A lírai szillogizmus viszont a posztmodernben is szinte mellőzhetetlen része maradt a szonetteknek, annak ellenére, hogy egyéb tartalmi és formai jegyei fellazulni látszanak. A szonett a legbiztonságosabban kiszámítható áramkörök közé tartozik, egy kibernetikai modell – írja Martin Dyck. Miután a kibernetika általános törvényei az entrópia és a redundancia fogalmaival ragadhatók meg, a kibernetikus rendszerek közös jellemzői a kontroll, az információfeldolgozás és -tárolás, az átalakítás, az önszerveződés vagy az önreprodukció – ezt a szonetre alkalmazva egy lírikus metódust és poétikai processzort láthatunk, amely kibernetikailag leírható, a vers drámai pillanata, mutációi, szemantikája ezáltal szinte kézzelfoghatóvá válik.⁵⁸⁴

KÖZVETÍTETTSÉG ÉS REFLEKTIVITÁS

A szonett ihletettsége visszavezethető kezdeteihez: a 13–14. században a „szent dal” (*lo sacrato poema*) megírása kettős hatás eredménye, az égi tudomány és a földi tapasztalat egyesül benne, a vers tehát eszerint a világ erkölcsi és kozmológiai rendjének konstitúciója, a földi és földöntúli világ együttes megmutatásának lehetősége. Erre utal Dante a *Divina commedia* Purgatóriumában (XXIV. 49–63.), amikor megszólít egy 13. században élt trubadúrköltőt, Buonagiunta da Luccát. A toszkán költő Guittone d’Arezzo s a Jegyzőnek nevezett Jacopo/Giacomo da Lentini körébe tartozott,⁵⁸⁵ az ezt a találkozást leíró epizódban az isteni vagy túlvilági sugallat poétikájáról esik szó. Ezt a *dolce stil nuovo* megjelenéseként szokás olvasni: önreflexív (ön)idézetten indul egy ars poétikus, *Az új élet*-beli versből,⁵⁸⁶ s a költészet immateriális, Szentlélek általi sugalmazásának elképzelése is kirajzolódik a szövegből. (Lentini, aki itt régi költőként s jegyzőként említődik, a terzinákból – amelyekből az *Isteni színjáték* is áll – s az endecasillabo-sorfajtaból kialakuló hatodfeles jambusból hozta

⁵⁸⁴ „Kybernetische Systeme weisen allgemeine Merkmale wie Regelung, Informationsverarbeitung und Speicherung, Adaptation, Selbstorganisation, Selbstreproduktion, strategisches Verhalten u.a. auf.” Lásd SCHINDELBECK, Dirk, *Geschichte und Theorie des Sonetts*, lásd SCHINDELBECK 1988, 4–21., 37.

⁵⁸⁵ Lásd az *Isteni színjáték* ugyanezen részében: „Ó, testvér, most rálátok a csomóra, / mely a Jegyzőt, Guittont, s engem, édes / új stílektől messzetarta!” (ford. Babits Mihály).

⁵⁸⁶ „Hölgyek, akik értitek a szerelmet” („Donne ch’avete intelletto d’amore”) kezdetű canzone (ford. Babits Mihály) vagy „Kik ösmeritek, hölgyek, a szerelmet” (ford. Jékely Zoltán), olvasható *Az új élet*, XIX. versében, lásd DANTE 1962, 29.

létre a szonett négyrészes strófaszerkezetét, amelynek első két tercínáját egy-egy sorral kvartinává bővítette.)

A posztmodern líra szembeállítható a korai szonettirodalommal és a modern magyar költészet azon törekvésével, amely szerint a költő vátesz. Ez a szerep a posztmodernben leépül – ugyan azzal párhuzamosan, más elveket valló alkotóknál máig tetten érhető –, Tandori szonettgépezete épphogy hétköznapi szinte szándékozik emelni a szonettet. Az automatizált alkotás monotonitását ellenpontozza a számtalan variánssal bíró szonett potencialitása, illetve az automatizmusból az önreflexív mozzanatok révén történő kibillentés.

A közvetítettség, az önműködés (a nyelv önkénye) vagy az önreflexió valamilyen formában tehát ab ovo benne rejlik a szonettben, szerkezetéből adódóan, hiszen utolsó részegysége – a petrarcai változat esetén a zárótercina, a shakespeare-i esetén kuplé (couplet) – szükségszerűen olyan létösszegző, önmegszólító vagy szintetizáló zárlatot tartalmaz, amely a vers előző soraira *mise en abyme*-ként hat vissza, vagyis a formaival szoros összefüggésben tartalmi kritériumoknak is meg kell felelnie. Ebből kiindulva Hódosy Annamária terminusa, a metaszonett, amelyet e forma öntematizáló válfajának tekint, célját veszti (állítása esendőségét védendő ugyan megjegyzi, hogy nem minden szonettnek kényszerű velejárója a metafikcionalitás).⁵⁸⁷ Úgy tűnik ugyanis, az öntematizálás és az önreflexió, a szöveg önmaga általi létrehozásának színrevitele tetten érhető minden szonettben, így inkább az a kérdés válik megfontolandóvá, nevezhetjük-e egyáltalán szonettnek azt a művet, amely látszólag szonett ugyan, de a reflektivitást mellőzi. Megjegyezve ugyanakkor, hogy ezt igen nehezen képes véghezvinni, hiszen már a hagyományos strófaszerkezet betartása vagy be nem tartása, s a címadás is egyfajta reflexiónak minősül.

⁵⁸⁷ HÓDOSY 2004.

VI. 2. TANDORI DEZSŐ SZONETTJEIRŐL

„Színek és hangok vannak a természetben is, szavak
nincsenek. [...] A képek, a szobrok, a szonáták,
a szimfóniák nemzetköziek – a versek soha.”

Gottfried Benn

Az önreflexivitas a posztmodern szonettben felerősödik, lettrista versek helyett (amely néha, például Tandorinál ugyan előfordul) a posztmodern magyar szonettek inkább újraírásoknak, a szonettforma kiforgatásának, esetenként más műfajokkal keveredésének, ars poétikus felhasználásának tekinthetők. A változatok sokszor műfajmegjelölő címet, nevet is kapnak: Tandori lírájában megtalálható a *szonettkosz*⁵⁸⁸ vagy a *szonettfos*⁵⁸⁹ elnevezés – ezek a művek negligálják az eredeti szonett és szonettkoszorú formát. Tandori mellett például Petrinél válik ars poétikussá a szonett, a lírai öntudat egyik legfőbb verstani megnyilvánulási formájává, amelynek során a szöveg reagál saját születésére, az írás körülményeire, a lírai én megszólítja olvasóit. Az írás-olvasás tematizálása sokszor együtt jár az auditív és vizuális elemek kitüntetett szerepeltetésével, amely erősíti a betűkből vagy hangokból felépülő konstrukció keletkezésére irányuló reflexiót. A posztmodern nyelv- és versválsága Tandori költészetében a szonettforma alakulásában is megragadható. *Minden egyéb* című verse a *Még így sem* (1978) „szonettészétíró” korszakában keletkezett, s utal a wittgensteini dilemmára, amely a kimondhatósággal, a megfogalmazhatósággal függ össze: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”⁵⁹⁰

A TÖREDÉK ÉS A TALÁLT TÁRGY

„Tandori nyilván az arisztokratikus regiszter legarisztokratikusabb költőjeként indult. A szonetthez való eljutása [...] [n]em magától értetődő tehát” – írja Horváth Iván,⁵⁹¹ majd azzal folytatja, hogy ha az első három kötetre, mint egy szellemi út három stációjára tekintünk, akkor természetesnek fog tűnni a végállomáson a szonett megjelenése. Az első kötet

⁵⁸⁸ Ezt az elnevezést Tandori Dezső használta először, majd csaknem tíz évvel később Hizsnay Zoltán a Parti Nagy Lajos 50. születésnapjára írt *Mintakéve* egyik darabját, saját szonettkoszorúját nevezte ugyanígy (*Szonettkosz*).

⁵⁸⁹ *Hekatomba* című verse alcíme: *Szonettfos (és jegyzetek)*.

⁵⁹⁰ A *Tractatus* befejező mondata, 7. paragrafus, lásd WITTGENSTEIN 1989, 7.§

⁵⁹¹ HORVÁTH 2000, 15–16.

szonettre emlékeztető versei és a második *A szonett* című darabja egy-egy apró lépés a harmadik kötet költeményei felé, amelyben *újra* érvényre jutnak korábbi konvenciók, akár a szonett, akár a ballada, akár más kötött formák által. Az első kötetben is már legalább két vers jelent meg, amelyek formája utal a szonettre, a *Prelúdium és ötsoros* című 9+5 sorra tagolt vers, illetve az *Az üdvözlés* című négyversszakos, rímtelen darab. Tandori 1973-as kötetében (*Egy talált tárgy megtisztítása*) egyetlen szonett jelenik csak meg, amelynek műfajmegjelölő címe: *A szonett*. Ez a vers szinte kép, a rímképlet jelzés értékű betűkből és a strofaegységek tagolásából rajzolódik ki: „a / b / b / a // a / b / (Ennél a sornál megakadt,) / b / a // c / d / d // c / d / c / (aztán mégis folytatta és befejezte.)”. A költői technika a versek anyagszerűségére, belső struktúrájára rámutatás és önnön keletkezésükre reflektálás lett, ez a szintaxist és a szemantikát minimálisra redukáló líra képszerűségével ugyanakkor önnön felolvasásának (vagy belső hallásának) korlátjává is vált: Tandori a formát itt a technikai lehetőségekre redukálta, a verbalitást pedig a képre cserélte. Ez a vers Tarján szerint „szonettcsontváz”,⁵⁹² Bányai szerint pedig „rímképletnyi szonett”.⁵⁹³ *A szonett* feltárja technikai eljárását a forma létrehozása tekintetében, ám ugyanakkor épp ezen gesztussal, performatív módon dekonstruálja is önmagát, hiszen nem tölti meg *valódi* tartalommal a szerkezetet, csak utal annak léteire, megtölthetőségére. Ugyanakkor épp ez az utalás válik a tartalommal, vagyis műalkotással: ahogy a fentiekben a nyelv nem közvetítő, nem valaminek a hordozója vagy médiuma, hanem maga a megnyilatkozás, itt is: a megszólalás mikéntje lép elő verstárggyá. Tandori ezzel a verssel belép a szonett tradíciójába, ám annak folytathatatlanságát is színre viszi (megakadás): a kettészakított, betoldott mondat a nyelv hatalmát, a nyelv, s ezáltal a gondolat megrekedését szemlélteti, de az írógéppel írás mechanizmusa során bekövetkező materiális összeakadást is leképezi.⁵⁹⁴ Bán Zoltán András azt írja, hogy ebben a versben két szerző különül el, „az egyik, a névtelen, aki a »szonettet írja, és nyilvánvalóan küzd a formával és a kifejezéssel, és a másik, talán »Tandori Dezső«, aki közli az olvasókkal »kollégája« szakmai problémáit, beavat a műhelytitkokba, és aki ekkor nem szerzője, de sokkal inkább közreadója a versnek. Nincs immár szonett, csak

⁵⁹² TARJÁN 1994

⁵⁹³ BÁNYAI 1998, 125.

⁵⁹⁴ Christopher Sholes, az írógép feltalálója eredetileg az ábécé betűit vette alapul, ám a kezdetleges mechanikai lehetőségek okán folyton összeakadó (a betűket lecsapó) lengőkarok miatt 1868-ban szabadalmaztatta a QWERTY-sorrendű írógépet, amelyen a leggyakrabban használt betűk egymástól távolabbra kerültek, ezzel kiküszöbölte a megakadásokat. A Tandori-vers kapcsán, ahol az *a* és a *b* betűk, rímek (az ábécé egymás mellett álló betűi) követik egymást variálódva, a megakadás innen nézve is értelmezhető: az ismétlődésekbe belebotlik a nyelv vagy megakad az írógép.

annak csontváza, ám ez a szkeleton nagyon is él”.⁵⁹⁵ Pár évvel később egy egész szonettkoszorú keletkezett hasonló vázszerű alapokra, Macska János *ABC szonettkoszorújának* minden sora egy betűből áll, még a mesterszonett sem tartalmaz szöveget címén kívül, mégis felfedezhető benne, a betűk összeolvasásával keletkező ritmikusság.

A fenti vázt Tandori tehát iróniával töri meg – hasonlóan, ahogy Fourest az előő részfejezetben említett szonettjét⁵⁹⁶ –, egy két tagmondatra bontott, az írói módszerrel kapcsolatban közbevetett, múlt idejű (az írás időpontjára utaló) zárójeles megjegyzés révén. Ez a betoldott mondat párbeszédbe lép az előző kötet utolsó versével, amely pontosan megfogalmazza az elbizonytalanított továbblépés nehézségét: „Némaság a hang helyett. / De a némaság mi helyett?” (*Koan III.*) Doboss szerint ez mesterpéldája a Tandori-féle alkotói módszernek, és hasonló ahhoz, ahogy egy Orosz István-grafikán „a mozdulatlan kép mozgásba jön, mert eltelik egy időpillanat, amelyben átrendeződik a koordináta-rendszer. Megváltozik a tér-idő.”⁵⁹⁷ A művészettörténetből kölcsönzött *anamorfotikusság* kifejezést használja, amit döntő formaelvnek tart Tandori művészetében. Az *anamorfózis* a művészetekben „perspektivikus, torzítottnak tűnő, de a megfelelő szögben nézve eredeti formáját mutató kép”, az eredeti forma tehát speciális nézőpontból, esetleg tükör segítségével fedi fel magát. Ugyanakkor anamorfózis az is, amikor a portrékon az arc szemét oly módon festik meg, hogy az „mindig a nézőre tekint”.⁵⁹⁸

Az *Egy talált tárgy megtisztítása* címnek a szakirodalom általában két pretextusára hívja fel a figyelmet, egyrészt hogy József Attila *Eszméletének* élet-metaforáját kölcsönzi – amelynek éppen a lehetetlenségét, a modern megszólalásmód érvénytelenítését viszi színre –, másrészt, hogy a Marcel Duchamp-féle ready-made-re reflektál.⁵⁹⁹ Tandori talált tárgyai nyelvi természetűek: nyelvi hibák, szótári bejegyzések, emlékek grammatikai törmelékei, nyelvi lelemények, játékok; a megtisztítás célja a szétesett, eredeti használatától – tehát az értelemadástól – eltávolodott nyelvet a poétika eszközeivel rendszerbe szedni, az esztétikum és a kifejezés szolgálatába állítani. A címben eredetileg Rimbaud nevét felhasználni szándékozó második kötet⁶⁰⁰ a francia költő „elveit” gondolja újra, az egész költészetet, sőt

⁵⁹⁵ BÁN 1973, 79.

⁵⁹⁶ Lásd az értekezés 176. oldalán.

⁵⁹⁷ DOBOSS 2016, 73.

⁵⁹⁸ Lásd *anamorfózis* szócikk, BAKOS 2004, 53.

⁵⁹⁹ Lásd például BÁN 1973., és BEDECS 2005.

⁶⁰⁰ Első, 1968-as verseskötetét eredetileg *Egyetlen* címmel akarta publikálni, s a második szintén nem jelenhetett meg a tervezett *A. Rimbaud a sivatagban forgat* címen. Tandori erre több helyen utal, lásd például

irodalmat megtagadó esztétikai-etikai probléma kerül középpontjába, mint a fenti szonettnél láthattuk. Ez felveti a hagyomány folytathatóságának kérdését, s a nyelvi korlátoltságot is. Sok mindenben eltér az első kötettől, ám abban mégis megegyezik vele, hogy mindkettő szakít a költő közösségi szószóló pozíciójával, a politikai-ideológiai elvárásokkal és – bármennyire is tagadja a „filozofálgatást” –, mindezek helyébe egzisztenciális kérdéseket helyez, továbbá a megnyilatkozás aktusát mint problémát. Az *Egy talált tárgy megtisztítása* kötetre éppúgy, mint az elsőre, jellemző a hallgatás, a szükséztűség vagy gnómiasság, a harmadik könyv ezzel szemben nagyobb fordulatot képez: nem értékelhető az első kettő által kijelölt irány egyértelmű folytatásaként, hiszen az első két kötet önmaga lezártságát hirdeti, amire a releváns válasz az önfelszámolás, az elnémulás lehetne. A harmadik kötet azonban mégsem az elhallgatást választja, hanem a klasszicizálódást: visszatér az eredeti problémához, a hagyomány folytathatósága és a kimondhatóság így folyamatosan a költészet tárgya marad.

SZONETT ÉS FORMA A KÉSŐBBI KÖTETEKBE

Tandori önreflexív költészete újra és újra rákérdez a líra alapproblémáira, radikális formaművészetet hoz létre, amelynek során dekonstruálja (például) a szonettet, folyton új határokat feszeget. Míg Tandori első két verseskötetében az elhallgatás poétikája érvényesül, minuciózus ábrázolásmóddal, a harmadik kötet átfordul a mindent kimondani akarás igényébe. Az 1976-os *A mennyezet és padló*⁶⁰¹ balladákat, szonetteket és más klasszikus formákat közöl, a szavakból alkotás itt a mindennapi élet természetes részévé vált, s ezzel együtt az erre reflektálás is. Pályája későbbi szakaszában a gyakoriságot is az írás szervező erejévé tette, a mindennapi praxis szintjére emelte a szonettet is, *Még így sem* című, 1978-as kötetét szonettfolyam⁶⁰² és szonettregény⁶⁰³ műfajmeghatározásokkal is illetik. Ebben Tandori

az első kötetről írott kritika kapcsán említett címcserét, illetve Wittgensteint is: TANDORI 1999. A tervezett *Egyetlen* a Tandorit kezdetektől különösen foglalkoztató egy(etlen) és kizárólagosság vágyára utal, s – mint ahogy Petri költészetében is – az Ady-hatással, mint eredettel, a „Minden Egész eltörött” toposszal is összefüggésbe hozható. Erről lásd TARJÁN 2011.

⁶⁰¹ Címének hivatkozását mottója adja meg: „Már nem lehetett bemenni az ebédlőbe. / A mennyezet majdnem a padlóig ért...” Boris Vian (ford. Bajomi Lázár Endre).

⁶⁰² SZABÓ 2000, 47.

⁶⁰³ DOBOSS 1988, 84.

[...] a szonettek egyfajta »tömegprodukciónak« rendezi meg, ahol az egyes versek fölött csak a termelési dátum áll (ami megint csak az egyszeri produkció eseményére hívja fel a figyelmet, úgy is lehetne fogalmazni, hogy az egyes szonettek egyszerűsége vagy megismételhetetlensége éppen a címmé tett dátumokban nyilvánul meg) – a klasszikus metrum itt (talán egyáltalán nem is olyan tévesen) formális princípiumként értendő, egyfajta mechanikus szabályként, amely, tulajdonképpen végtelen számban, majdhogynem mintha automatikusan meghatározott verseket generálna. Éppen ez a felismerés teszi lehetővé Tandori számára, hogy nagy számban írjon (szándékoltan és önreflexív módon jelölten) eltorzított vagy lerombolt szonetteket, ami egy olyan gesztus, amely a hetvenes-nyolcvanas évek magyar lírájában nem egyedülálló (elég csupán Petri György reflektáltan »továbbírt« vagy felfüggesztett szonettstruktúráira gondolni).⁶⁰⁴

– írja Kulcsár-Szabó Zoltán. Ennek a szeriális praxisnak⁶⁰⁵ a során létrejött a hiba költészete is, előbb a *Még így sem* között véletlen géphibákra rájátszó rontásokat, majd aztán a *Koppar köldüs* (1991) folytatta ezt az irányt, ami el is torzította a szavakat, egy fikatív, ékezetek nélküli gépírás hibás voltára alapozva. Az írógéppel írás, mint a lejegyzés materiális aktusa, magában hordozza a gondolkodás megváltozását is (nem is beszélve arról a változásról, amit azóta a számítógépes szövegszerkesztők, a folyamatos törölhetőség és menthetőség, majd az elektronikus olvashatóság, a hipertextek vagy az autokorrektúra magával hozott). Amikor Wittgenstein figyelte Nietzsche fogalmazásbeli változására, amit szerinte az írógép okozott, ezt írta neki: „Lehet, hogy ezen eszköz által Ön akár egy új kifejezőmódra is szert fog tenni. [...] nem tagadom, hogy »gondolataim« a zenében és a nyelvben gyakran a toll és a papír minőségén múlnak.”⁶⁰⁶ Nietzsche válaszával megerősítette ezt: „Igaza van – íróeszközünk részt vesz gondolataink formálásában.”⁶⁰⁷ Heidegger 1942–43-as előadásaiban szintén hasonló következtetésre jutva elmarasztalta a gépírást, mert az elrejt a személyiséget (uniformizál), s képes befolyásolni az írás tartalmát; felhívja a figyelmet az emberi kéz egyedülálló és fontos szerepére.⁶⁰⁸ József Attila például mindig kézzel írta a

⁶⁰⁴ KULCSÁR-SZABÓ 2006, 151.

⁶⁰⁵ „Tandori úgy írja e korszak szonettsorozatait (később, hitelesen, naponként, többet), ahogy egy bárgongorista improvizál egy meglévő, birtokában, ujjaiiban-szívében lévő dallammenettel”, lásd FOGARASSY 1996, 61.

⁶⁰⁶ Ludwig WITTGENSTEIN, *The Blue and Brown Books. Preliminary Studies for the 'Philosophical Investigation'*, ed. Peter Docherty, Wiley-Blackwell, Oxford, 1958, 6, idézi NYÍRI Kristóf, *Szövegszerkesztővel gondolkodva*, lásd ERDÉLYI – LAKATOS 1994, 361–377.

⁶⁰⁷ Nietzsche *Briefwechsel*. III/1, 172., idézi NYÍRI Kristóf, Uo., 361–377.

⁶⁰⁸ „In der Zeit der ersten Herrschaft der Schreibmaschine galt noch ein mit der Maschine geschriebener Brief als Verletzung des Anstandes. Heute ist ein handgeschriebener Brief eine das eilige Lesen störende und deshalb

verseit, géppel csak azok tisztázatait jegyezte le, illetve mindenféle más műfajú írását, s ebben hitt Tandori tanára, Nemes Nagy Ágnes is, aki nem alkotott verset írógéppel, sőt sok hosszúversét is fejben írta,⁶⁰⁹ amikor nem, akkor is kézi jegyzeteket készítve hozta létre műve végleges változatát – épp ezért kizárólag kéziratok maradtak fenn, a gépiratok nem tekinthetők autográfoknak, minden géppel írt változatot néhai férje, Lengyel Balázs jegyezte le számára. Az írógép tehát, noha a 20. század első felétől elterjedt volt Magyarországon, sok művész számára évtizedekkel később sem jelentett alkotói munkamódszert, éppen a mentális reprezentációt befolyásoló volta miatt, mert az írógép szövegalkotó és -alakító médium egyszerre.⁶¹⁰ Az eszköznek tulajdonított predesztinációs elv azért is domborodik ki Tandori lírájában, mert ehhez hasonló működésmódot aknáz ki a (szonett)forma esetén is, amely szintén valamelyest eleve meghatározza a sorok és egységek számát, s ezáltal némiképp tartalmát is, Tandorinál ezért gyakran rekurzív hurokként utal vissza saját mibenlétére.

Az újfajta közlésforma, amit Tandori az írógép működésének kapcsán épp a *kéz* mozdulatai, vagyis a félreütések és elgépelések mechanikussá tételével hoz létre, az egy művi(nek) tűnő nyelv példatára, érvényes lehet rá az a Wittgensteintől gyakran idézett mondat, hogy értelmetlensége alkotja tulajdonképpen lényegét. Tandori nyelvtörő effektusai

[...] a szöveg vizuális vagy olvasási tapasztalatát a kimondhatóság fonetikai határaival ütköztetik miközben az (anya)-nyelv pusztulását vagy elvesztését Tandori egyrészt a magánhangzók elvesztéseként (tehát a kimondhatóság elvesztéseként: némi joggal azt is lehetne mondani, hogy a kimondhatatlan költői alakzata itt egyszerűen a kiejthetetlenségként materializálódik), másrészt egy új német írógép beszerzésének következményeként inszcenírozza⁶¹¹

– írja Kulcsár-Szabó Zoltán. Az első kötet kezdeti kérdése, a kimondhatatlanság problémája tehát itt ismét új alakot ölt, vagyis inkább alakokat, ugyanis ebben a kötetben több kérdés is

altmodische und unerwünschte Sache. Das maschinelle Schreiben nimmt der Hand im Bereich des geschriebenen Wortes den Rang und degradiert das Wort zu einem Verkehrsmittel. Außerdem bietet die Maschinschrift den Vorteil, daß sie die Handschrift und damit den Charakter verbirgt. In der Maschinschrift sehen alle Menschen gleich aus.”, lásd HEIDEGGER 1982, 119.

⁶⁰⁹ Ez a tényként elfogadott elképzelés valójában talán abból az önreprezentációs vágyból eredt, hogy Nemes Nagy hasonlítson Babitsra, aki Szabó Lőrincnek azt mesélte, hogy fejben komponálja a verseit, s csak készen írja le azokat – azonban a kéz- és gépiratok ezt a munkamódszert cáfolni látszanak.

⁶¹⁰ Az írógép elterjedéséről lásd LENGYEL 2014.

⁶¹¹ KULCSÁR-SZABÓ 2006, 153.

felvetődik: a kimondhatatlan egyrészt a kiejthetetlen, másrészt az ismeretlen és a művi, ugyanakkor a szabályszerűséget nélkülöző, rontott nyelv *lenyomata* is. Lenyomat, a szó vizuális értelmében: a kimondhatatlan mint kiejthetetlen voltaképpen a kalligráfiák, a képi költészet felé eltolódás egyik módusza is, ami felé Tandori többször el-elmozdul, átlépve a poétikai határokat, mint a Wittgensteint idéző képverseknél, amelyekben nem pusztán betűkből, hanem a papírra véselt jelek és az üresen hagyott háttér összjátékából bontakozik ki az artisztikum, ami jelek és zajok viszonyaiként válik értelmezhetővé. Ugyanakkor ez éppúgy működhet, mint a gépírás, amely „optimalizálja a nyelv fonológiai elemekre való tagolását és a beszélő hang érzékiségét a papír »fehér morajlásával« helyettesíti.”⁶¹²

Tandori „szonettgépezete”,⁶¹³ az automatikus írás, s majd az izomorfizmusként értékelhető magánhangzócsere- és elhagyás, az írógép mint technikai médium verse írásának gesztusa kerül elő Petri György Shakespeare-szonettjében, az *Az vagy nekem* címűben is: „(új gép, alig lelem az ü-betűt); [...] Szögletes zárójelben / – ami nincs a gépeden.)” vagy Várad Szabolcs *Szerkesztői üzenet* című szonettjében – „Mihelyt kapásból meg tudsz írni egy / szonettet, mondjuk ilyesféleképpen, / ujjaidat csak futtatva a gépen, / s úgy érzed, hogy magától (szinte) megy,” –, amely szintén utal Shakespeare-re, az ő neve mellett Petrarca, Sidney és Spencer neveit említi. A szonettírás automatizáltságára többféle jelentésben használható a *szonettgép* kifejezés, egyrészt a Queneau-féle szöveggenerátorra,⁶¹⁴ másrészt a forma mechanikus megtöltésére, arra az aktusra, amikor maga az író válik géppé vagy válik eggyé gépével, szonettgépnek nevezte például Borbély Szilárd Lanczkor Gábor *Három utolsó dalát* is:

csikordul a rím, ráfordul a munkadarab a szállítószalagra, viszi a szonettgép a szavakat, halljuk közben a megszokott, jól ismert ritmust, a ritmikus kattogást. Nem ússzuk meg, hogy szembe kelljen nézni a szonettséggel magával, ami a lét, a lélek és a formák kérdése, már Tandorin átszűrve. A Tandori által tovább dolgozott Pilinszky. [...] kattog tovább a szonettgép, és darálja be a szavakat az előre legyáratott [sic!] sablonba.⁶¹⁵

⁶¹² KULCSÁR-SZABÓ 2006, 143.

⁶¹³ Ezt a kifejezést például Bertók László munkamódszerére használja Orosz Ildikó, vö. OROSZ 2001. Bertók István vagy Markó Béla szonett-termelése hasonlóan automatizáló, gépszerűnek nevezhető, mint Vörös István „önjáró” zsoltárgépe, a szerző ez esetben önmagát nevezi termelő gépnek: „1. A gép bemutatkozik // Én nem vagyok ember. / Mesterséges intelligencia, / valaki testébe építve. [...] Azt teszi, / amit a gép diktál. Nincs / sok köze hozzá, működik. De zajt csap.” Lásd VÖRÖS 2003, 12.

⁶¹⁴ Lásd e fejezet elején.

⁶¹⁵ BORBÉLY 2006.

Petrié mellett Tandori lírája is hamar (a hetvenes évek közepére) „a korszak elrettentő szitokszavainak – pesszimizmus, dezillúzió, befelé fordulás, ezoterikusság, filozofálás, gyökértelenség, távolságtartás, öncélú modernizmus –, s így a hagyományok megtagadásának, a társadalmi valóság iránti érzéketlenségnek elsőszámú kimondott, vagy egyértelműsített illusztrációs anyaga lett, a szándékokkal ellentétben pályakezdésének súlyát rendkívüli módon megnövelte.”⁶¹⁶ – írja Keresztury. Tandori nyelvfilozófiai attitűdje némi komolytalansággal jellemezhető, „számára az egyéni lét, és általában a létezés abszurd dolog, filozófiai nonszensz”,⁶¹⁷ ahogy Lengyel Balázs írta 1973-ban. A *filozófiai nonszensz* ugyan a Tandori által sokat citált Wittgensteinre is vonatkoztatható: „az értelmetlen kifejezések nem azért értelmetlenek, mert nem találtam meg a helyes kifejezéseket, hanem mert az értelmetlenségük alkotja tulajdonképpen lényegüket. Mert arra akartam csak használni őket, hogy túljussak a világon, azaz túl a jelentéseket közvetítő nyelven. Arra hajtott valami, hogy nekirohanjak a nyelv korlátainak”⁶¹⁸ – szól (már) a *Filozófiai vizsgálódások* Wittgensteinjének néhány mondata, aki a *Traktátusban* (még) ezt írta: „minden lehetséges kijelentés szabályszerűen képzett, és ha nincs értelme, ez csak azért lehet, mert egyes alkotórészeinek nem adtunk jelentést (*Bedeutung*). Még ha azt hisszük is, hogy megtettük.” (§5.4733).⁶¹⁹ Ez felveti a kérdést, hogy a nyelvnek vajon a pusztán közvetítő funkcionál nagyobb szerepet is tulajdoníthatunk-e, s ha egy adott ponton megváltozik, vajon miképp lesz értelmezhető a későbbiekben (például Tandori *Koppar köldüsében*), illetve hogy meddig tart a szemantika határa, s hogyan konstruálódik meg a jelentés: definíciók útján vagy a nyelvhasználat által alakul-e ki (Wittgenstein nyelvjáték-elmélete a nyelv pragmatikus működésében hisz).

A *Még így sem* tehát a szonett többféle lehetőségének próbájával rendhagyó fajtákat (álszonettek, majdnemszonettek, duplaszonettek, szonettmutációk) is életre hívott. Az 1983-as *A feltételes megálló* folytatta a „szétírást”, de olyan hosszúversekkel, amelyek kevésbé tűrik meg maguk között a szonetteket, a kötet második felében azonban, a formabontó képversek után szerepel azért néhány, például *A színhatárok* című szonett (AAAA AAA BCD

⁶¹⁶ KERESZTURY 2013, 81.

⁶¹⁷ LENGYEL 1977, 180.

⁶¹⁸ WITTGENSTEIN 1998, 11.

⁶¹⁹ WITTGENSTEIN 2004, 69.

BCD) vagy *Az arc állványai; illumináció* című bővített szonett (ABBA ABBA CDE CDE CDEE). Az 1984-es *Celsius*ban elrejtve bukkan csak fel e forma, a *Ha szeretsz, mondja Kosztolányi* című, oktávából és szextettből (ABABABAB CCDDCC) álló vers allúziójában felfedezhetjük, az 544 oldalas kötetnek pontosan a közepén, a 269. oldalán található (nem számítva a kötet címnegyedét). Az 1988-as *A megnyerhető veszteség*, amely a *Celsius* folytatása, közli *A holnap-is-nap* című szonettet (ezen kívül egy-két tizennégy soros vers szerepel csak benne, ami szonettként értelmezhető lehet), amelyben ismét előkerül az írógép és rend(szerzés) igénye: „Köd van, éj van, / és az írógépem körül karéjban / mind az elrendezendő. Rendje lesz.”, s amely valamiféle létösszegző vers a lírai én eddigi tevékenységére visszatekintve. Az 1998-as *A járóbeteg* című kötet ismét felfedezi e versformát: Tandori saját szonettkoszorújára írt önparodisztikus válaszként egy másikat (*Szonettkosz; Hekatomba – Szonettfos (és jegyzetek)* – ez utóbbi tizenötödik darabja a *Szégyenszonett*, s tartozik hozzá egy hosszú jegyzet is, amelyben Tandori leírja, hogyan, hol és mikor keletkezett a ciklus).⁶²⁰ Az 1999-es *Főműben* is található egy szabályos szonettkoszorú (*Szonettkoszorú*), majd egy szabálytalanabb ciklus, tizennégy szonettel (*Szonettkosz*) és egy tizenötödik verssel (*Mesterszonett*). A 2001-es *Aztán kész* kötet különlegessége több másik szonettciklus mellett *A belső utazások (Új ficam)* ciklus, amely négy szonettből és egy félszonettnyi csonka szonettből áll, illetve itt szerepel a *Weöres Sándor* és a „Tandori Dezső” című szonett is, amelyek ismét teret adnak a költői önreflexiónak. A (*Szonettkosz*)ban a 8. vers eggyel több kvartinát tartalmaz, mint a petrarcai alapképlet, amely jelenségre a soron következő szonett így reflektál: „és véletlenül egy strufnival több lett a szonett is! / meg túl hosszú a sor / de hát amikor / a lendület elvisz.”. Ez a jelenség nem egyedülálló Tandorinál, megjelenik két 1977-es versben is, amelyek egymást követik: az *197712/d* csonka szonett, amelyet az *197712/e* című bővített szonett követ, utóbbi pótolja az előbbiben elhagyott strófaegységet: „A rend kedvéért – mivel az előző / szonett nem lett szonett, mert az utolsó / három sorát elhagytam: itt pótlom! –,”. Tandori így csinál a hibából „erényt”, vagyis a rendre hivatkozva létrehozza a szonett egy újabb szeriális-ciklusos formáját. A rend Tandori folyton visszatérő fogalma, az *1976717/b – Ami volt, azt nem veszik kölcsön* című szonettben is szerepel, amely a megszólalás pontosságára hívja fel a figyelmet: nem mindegy, milyen pozícióból, miként indul egy vers: „Már *ahonnan* megszólal valaki! ott / *eldőlt* minden, megszólalás-ügyben.”, s azt írja: „mint ha a dolgok // rendben lettek volna. Mert rendben vannak”. A rend(ezettség)

⁶²⁰ TANDORI 1998, 53–66.

visszatérő emlegetése ismét visszavezet Wittgensteinhez, aki a *Vizsgálódásokban* azt írta: nem a nyelvkritikai út a helyes, magyarázat és felülvizsgálat, tehát beavatkozás helyett leírásra van csak szükség: „nyelvünk minden mondata ’úgy, ahogy van’, rendben van.” (§98).⁶²¹ A rendezettség, a versírás szabályaira reagál az 1976713 – *És azért mindig van*, illetve az 1973 – *Verstan és vers; (jambusok)* című szonett is, megint önreflexív-performatív módon, az előbbi negyedik sorában például így: „s az előző két sor végén nincs rím;” vagy az utóbbi első kvartinájában ekképp: „Minden költőnek hozzá kell szólnia / a verstanhoz, a szakkérdésekhez. / Az első sor itt egy tizenegyes, / a másik; tízes. A ritmus csalóka.” A szótagszámra utalás, illetve a szótagok lejtésének skandálása több versben előfordul, a VI. *Az alapfokú (hiába)való* ciklusban található, 1976714/b – *Jambikus szonett*hez fűzött megjegyzések például hangos ritmizálásra biztatnak. E vers ráadásul a szonett rímképletét is közli a verssorok elején (ABBA ABBA CDD ECE), s ezeket csoportosítva, skandálva hozzáfűzi a szonetthez, kisebb betűtípussal, ám mintegy farkot, újabb tercínát alkotva:

a) és c): tízes sorok; ti-tá, ti-tá, ti-tá, ti-tá, ti-tá.

b), d) és e): tizenegyesek; ti-tá, ti-tá, ti-tá, ti-tá, ti-tá, ti.

Olvassuk ilyen ritmizálással is.

Ez a költői tevékenységre és a formára alludálás gyakori Tandori szonettjeiben, szándékos rontással, s arra reflektálással párosítva is, például az 1976713 – *És azért mindig van* címűben: „s itt megint egyet rontok”. A lírai én versviszonya fokozottan önreflexív, mint láthatóvá vált, a Tandori-szonett is igen gyakran az: a lírára, mint eseményre, folyton mozgásban lévő formára, s annak aktuális állapotára, illetve létrejöttének körülményeire reagál, igen gyakran performatív módon. Az sem egyedülálló, hogy a szonett az öntematizáló szonettek mellett esszékben vagy más versekben is témává válik, a *Kompozíció* című darabban például (amely az 1978-as *Még így sem* kötet verse) ezt írja Tandori: „Nem akarok szonettet írni, csak / el akarok mondani dolgokat, / melyeket nem tudok hitelesen / elmondani másképp”, a huszonhat soros vers végére a kör bezárul, mégiscsak: „jobb lesz inkább – egy szonett.” A *miként, milyen formában* mellett folytonos kérdés a *miről*: a Somlyó Györgynek ajánlott *Minden egyéb*, 1976710 (az V. *Próbálg meg úgy írni, mintha*

⁶²¹ WITTGENSTEIN 1998, 75. A *Traktátusban* ez még másként jelent meg: „[k]öznapi nyelvünk minden kijelentése, úgy, ahogy van, logikailag teljesen rendezett” (Lásd WITTGENSTEIN 2004, 80. §5.5563. Neumer Katalin úgy fogalmazza ezt meg, hogy Wittgenstein szerint „nyelvünk ellenáll minden szisztematizáló törekvésnek... Nyelvünk kibújik minden definiálási kísérlet alól”, lásd NEUMER 1991, 19.

nem írnl ciklus második verse) jól példázza a wittgensteini dilemmát, hiszen az első tercínája egy önmegszólító alkotói kérdés folyamatosan ismétlődő szerkezetéből áll össze:

Mit mondjak minden egyébről, amit kell;
mit mondjak minden egyébről, amit;
mit mondjak minden egyébről, alig;
mit mondjak minden egyébről, van itt hely.

Van itt hely, hogy elmondjam azt, amit kell,
alig mondjak egyebet, mint amit,
s amit egyébként mondok, azt alig,
amit el kell mondanom, hogy van itt hely:

de mire ezt elmondom, már alig;
minden, mit mondjak: mint minden egyéb;
akármit mondok, azt mondom, amit kell;

nem rejthetem szonettet lényegét;
de el tudtam-e mondani, amit
szeretnék? Még... egy rímre épp van itt hely.

A szonett a szavak kombinálhatóságának lehetőségét játssza ki, a rímhelyzetben álló szintagmák (*amit kell – van itt hely; amit – alig; egyéb –lényegét*), A1B1B2A2 A1B1B2A2 B2C1A1 C2B1A2 rímsorozatot alkotnak, amelyben az A1, A2, B1, B2 rím��avak háromszor fordulnak elő, illetve a tercínákban felbukkan még egy *egyéb* rímpár C1 és C2. Átlépve a lineáris haladás értelemkereső attitűdjét, kiolvashatunk a rímek vertikális egymásutániságából új jelentéseket is: „alig van itt hely” vagy „amit kell, amit, azt alig” vagy „már alig minden egyéb, amit kell” stb., érdemes volna a Queneau-i „elhaikusításnak” alávetni ezt a verset. A második tercina első sora önreflexív módon utal a szonett sajátosságaira, a petrarcai szonett rímképletére, illetve arra, hogy a szonett hagyományosan, a tercínáiban, illetve utolsó szakaszában hordoz magában valamiféle ellentétet, fordulatot, zárlatot. A vers lényege az egyre bővülő, kibomló iterációs szerkezetben, az egymás mellé helyezett szavak felcserélhetőségében rejlik, a szavak ismétlése, variálhatósága, a látszólagos semmitmondás mögött rejlő rendezettség a nyelv működésmódjára mutat rá. Tandori mintha továbbfejtené

a *Traktátust*, amikor annak utolsó pontját véve kiindulópontnak, ez válik maximájává: „Amiről nem lehet beszélni, csak arról érdemes.”⁶²²

Az 1976712/c – *Világnyelv*⁶²³ című szonett a nyelven túli kifejezhetőség problémáját hívja elő, a nyelvvel és annak érzelmeket szemléltető emberi hanghatásaival játszik, amelyek esetén fontosabb a pillanatnyiség, a hangzás, mint a szótári jelentés. Tétje az artikuláció akusztikai univerzalitásának problémája, hogy a pontos, egyedi jelentéssel nem bíró, szóként nem mindig értelmezhető szótagok (indulatszavak, felkiáltások, hanggesztusok: *ha, hi, mi, aha, na, ho*) hangalakjának van-e egyetemes jelentése, atmoszférateremtő ereje – a vers címe erre, a világnyelvként értelmezhetőség vágyára utal. Azonban e szótagok jelentéssel való felruházása általában szóbeli interakció közepette történik meg, s ebben fontos szerepet kap az éppen aktuális kommunikációs helyzet: az intonáció, hangszín, ritmus, tempó vagy a szövegkörnyezet.

Hasonló az 1976715/h *Nevetőkészlet; szűken, de megvan, olyan is az alja; tessék hangosan olvasni, pontosan végignevetni az egészet: régi („amíg a készlet tart”) vicc* című, szintén 4-4-3-3 felosztású szonett, amelynek minden sora a *tea* betűkapcsolattal kezdődik, majd a *ha, hi, hō*, stb. szótagok ismételtetésével folytatódik. A magyar nyelv összes, éppen tizennégy magánhangzóját felvonultatja, „amíg a készlet tart” – bocsátja előre a címben, ami a szonettoz fűzött appendixszel együtt, de a verssel ellentétben összefüggő mondatokat, szószerkezeteket közöl, mintegy keretként a szonettnek. Míg a cím instrukciókat, a jegyzet utólagosságot magában foglaló reflexiót tartalmaz, amely rendkívül (ön)ironikus is.

A magánhangzókkal játszik az 1976715/v – *a a é e – A nap vége* című szonett is, ez azonban csak hét sorában közöl magánhangzókat, a másik hétben teljes mondatok szerepelnek. A vers önmaga tükrévé válik, mert a csak magánhangzót tartalmazó sorok az utánuk álló, értelmes mondatokból, mássalhangzók elvonásával keletkeztek (mint ahogy a címben az *a a é e = A nap vége*). Rengeteg hasonló példát lehetne még hozni Tandori (szonett)költészetéből, ezek mind a betűnek a szótól való felszabadítását programjává tevő lettrizmushoz hasonlatos elven alapulnak, amely elképzelés vezéralakjának alap gondolatait jól összefoglalja Gottfried Benn:

⁶²² FARKAS Zsolt, *Az író ír. Az olvasó stb. A neoavantgarde és a minden-leírás néhány problémája Tandori műveiben*, lásd FARKAS 1994

⁶²³ A verset Jeney Zoltán megzenésítette, a *12 dal – női hangra, hegedűre és zongorára* második darabjaként (1988): <https://www.youtube.com/watch?v=Hphd2v9cXI4>

a szót meg kell tisztítani minden extrapoétikus értéktől, és hogy *a felszabadított betűknek* olyan zenei egységet kell képezniük, amely a hörgést, a visszhangot, a nyelvcsettintést, a bőfögést, a köhögést és a hangos nevetést is vissza tudja adni. Hogy a dologból mi lesz, egyelőre nem tudni. Egy és más kétségtelenül nevetségesen hangzik, ám ennek ellenére sem teljesen lehetetlen, hogy az ismét átalakult szóérzékelésből, a lankadatlan önelemzésből és az eredeti módon továbbfejlesztett nyelvkritikai elméletekből olyan új lírai dikció születik, amely annak az egy Valakinek a kezén, aki hatalmas bensőjével ki tudja tölteni, ragyogó alkotásokat eredményezhet. Pillanatnyilag mégis azt kell mondanunk, hogy a nyugati vers egyelőre valamiféle formaelvre épül, és szavakból áll, nem pedig bőfögésből és köhögésből.⁶²⁴

Mintha Tandori programja épp ezen '50-es évekbeli leírás meghaladása volna – nála ugyanis ez mégiscsak lehetséges: több önreflexív szonettje egyszerre épít a formaelv intencionalitására és a lettrizmus Isou-i alapgondolatára, vagyis a hang artisztikus értékére, fonetikai prezenciájára – persze e kontaminációk is elégetennek bizonyulnak az univerzális költemény létekezéséhez, a versek pedig – ahogy a mottó idézi Gottfried Bennt, s ez különösen igaz talán Tandori fenti darabjaira – nem lefordíthatók másik nyelvre, ugyanis a tudat beleíródik a betűkbe, „belenő, beletranszcendál a szavakba. [...] az egymás mellé helyezett betűk pedig akusztikusan és emocionálisan felcsendülnek a tudatunkban. [...] A szó nem csupán a jelentést és a tartalmat csendíti fel, a szó egyrészt szellem, másrészt rendelkezik a természeti dolgok lényegszerűségével és kétértelműségével is.”⁶²⁵

⁶²⁴ BENN 1991, 953.

⁶²⁵ Lásd továbbá: „a fekete betű már maga is a művészet terméke. Egy közbülső rétegbe tekintünk tehát a természet és a szellem között, és olyasvalaminek a közrehatását látjuk, amit a szellem formált és a technika alkotott.” Lásd Uo., 959.

VI. 3. PETRI GYÖRGY ISMERT ÉS ISMERETLEN ÖNREFLEXÍV SZONETTJEI

„ami a filozófiában kifejezett gondolat, az irodalomban mély és tompa érzés”

Babits Mihály

„A viziló fia nem filozófia.”

Ismeretlen

A posztmodernnek nevezett korszakból Petri György lírájában, Tandoriéhoz hasonlóan, jelentős szerepet töltött be a szonettforma, gyakran ars poétikus, kötetcímadó versként⁶²⁶ – tudósítva a hagyomány és az újításvágy egyszerre fennálló igényéről, a nyelvválságról vagy a kimondás akadályozottságáról. Petri sok szonettjében műfajmegjelölő címeket vagy poétikai tevékenységre utaló szójátékokat használt, ilyen a *SZONETT-JEL*, a *rozzanett*, a *szonetlen* vagy a *szonethetnék* szóalkotás. Petri számára fontos a forma, egy kései interjújában így fogalmazott:

Fellazultak a szakmai kritériumok, elfelejtődött, hogy az ars nemcsak művészetet, hanem mesterséget is jelent, pedig a locsogásnak egy dolog vethet gátat csupán, a forma. Babits ars poeticus sorát – „korlátok közt nemesen kígyózni” – a magam részéről tehát ma is fölöttébb érvényesnek gondolom a költői tevékenységet illetően.⁶²⁷

E formailag változatos lírában a szonett kiemelt szerepet kap, elsősorban a saját versekben, de a fordításokban is.⁶²⁸ Szinte minden kötetben található egy-egy, ars poétikus szonett – a formával való játék (annak kifordítása, roncsolása, átírása) e költészet líranyelv-megújító vállalkozásával függ össze. Petrinél az „életprobléma és a formaprobléma egybeesik: ha egy vers megírása ugyanolyan minőségű döntések sorozata, mint egy életprobléma megoldása, akkor a forma érvényessége (hitelessége vagy életszerűsége) válik feladattá: a formának a formaproblémát is meg kell jelenítenie.”⁶²⁹ – írja Forgách András, Petri pályatársa, barátja. Ez a kijelentés sokkal inkább érthetővé válik Petri önálló köteteinek és összegyűjtött verseinek korpuszán túl, a kiadatlan kéziratok ismeretében, ugyanis azok között csaknem

⁶²⁶ A posztmodern szonetről lásd PATAKY Adrienn, *Versválság/újraírás és önreflexivitás a (poszt)modern szonettben*, lásd KULCSÁR SZABÓ ET AL. 2017, 103–116.

⁶²⁷ PETRI György, „Az utókornak nem üzenek semmit” (Kérdező: Keresztury Tibor), lásd PETRI 2005, 447.

⁶²⁸ Bertold Brechtől és August von Platen-Hallermündétől fordított néhány szonettet. A hagyatékban fellelhető több versfordítás-vázlat, a szonettek közül például Shakespeare *Szonettekből* a 66. szonetté.

⁶²⁹ FORGÁCH 1989, 920–921.

annyi szonett található, mint a publikált életmű egészében. A Petri-hagyaték nagy része feldolgozatlan, a nyomtatásban meg nem jelent kéziratok gyűjtőknél és közgyűjteményekben találhatók. E fejezet igyekszik feldolgozni a kötetek és a megismert kéziratok hagyaték szonettjeit is, s a két anyag összeolvasásával árnyalni Petri lírájának történeti-poétikai ívét.

Az első Petri-kötetben nem jelent meg szonett, de ugyanebből az évből (1971) ismert néhány, a posztumusz gyűjteményes kötetben közzétett: ilyen a *Szonettek: 1. Jobb fogalmunk híján...* és a *2. Szellőztetél...* Néhány korai, a szerkesztők szerint 1964-ben keletkezett szonett is szerepel e könyvben: a *Szabadulás*⁶³⁰ és a *Trisztán*.⁶³¹ E négy vers azonban töredéke a hatvanas években keletkezett szonetteknek, még ha Petri visszaemlékezésében az olvasható is, hogy akkoriban nem írt verseket.⁶³² Egy nemrég megismert kéz- és gépiratgyűjtemény tanúsága szerint (Kiss Ferenc magángyűjtése) több tucatnyi vers keletkezett a hatvanas évek közepén, s korábban szintén. Köztudott, hogy Petri már a hatvanas évek elején publikált – korai versei az *Élet és Irodalomban* és a *Kortársban* olvashatók –, de az is, hogy ezekkel a szövegekkel nem volt elégedett, s hogy ezek után évekig nem akart publikálni, de az említett kéziratanyag felbukkanásáig nem lehetett tudni, milyen minőségű és mennyiségű anyag keletkezett ebben az évtizedben. Az életműkiadás 2003-as versgyűjteménye (és a további verseket tartalmazó kiegészítő kötet 2007-ből) nem kritikai igénnyel készült, így nem vett fel minden ismert, rendelkezésre álló szöveget a korpuszába, ennek oka és a kiválasztás elvei azonban filológiaiilag megkérdőjelezhetők, hiszen tudományos helyett szubjektív szempontokat működtettek, mint azt *Szerkesztői jegyzet* alábbi két reflexív, egymásnak is ellentmondó részlete jól mutatja:

[...] minden bizonnyal kerülnek még elő lappangó kéziratok, másrészt az általunk ismert szövegekből sem vettünk fel mindent. Néhány verset azért hagytunk ki, mert személyes érzékenységet vagy ízlést sértenek, másokról pedig feltételeztük, hogy kidolgozatlan, nyers

⁶³⁰ PETRI 2003, 478–479. A *Szabadulás* című szonettnek két gépiratváltozata (mindkettő autográf aláírással) maradt fenn. Az egyik szerint a vers datálása: 1965. február 5., azonban itt az év ötöse átjavít egy alatta lévő, valószínűleg 4-es számot (1964). A másik kézirat 1965-re datált. Pontosan e kettő egyike sem egyezik meg az összegyűjtött versekben közölt szöveggel, több apró, főleg tipográfiai és írásjelbeli különbség érzékelhető. A gép- és kéziratokat lásd Kiss Ferenc gyűjteménye.

⁶³¹ PETRI 2003, 481.

⁶³² „1963 és 67 között valóban egy sort sem írtam. 1967-ben azonban váratlanul írtam egy verset, igen jellemző címmel: Összeomlás.” Lásd PAETZKE 1987, 142. Az *Összeomlás* az ‘56-os eseményekre utal, lásd PATAKY Adrienn, „korlátok közt nemesen kígyózni” – Petri György politikai szerepe és költészete, lásd PATAKY 2016, 129–131.

formájukban Petri sem szeretné őket kinyomtatva látni. Ez utóbbi szempont azonban kétségkívül ingatag. A szigorú következetesség kizárna mindent, amit a költő maga megtagadott, vagyis mindent, amit az első kötete előtt írt, sőt a későbbiek közül is mindazt, amit nem publikált, vagy nem vett fel kötetbe [...] A *Hátrahagyott versek* zöme kiadatlan, de akad köztük olyan is, ami megjelent – vagy még életében, de kötetbe nem vette fel, vagy – nagyjából – már a kéziratos hagyatékából publikálva. A függeléknek is mintegy a függeléke az utolsó ciklus: ötletek, verscsírák, rímjátékok, egyszerűen olyasmi, amit az élő költő általában nem ad ki a kezéből – a halál és a költő súlya ad nekik menlevelet.⁶³³

A HATVANAS ÉVEK SZONETTJEI

Petri a Toldy Ferenc Gimnázium elvégzése után a szolnoki Néplapnál dolgozott újságíróként, majd húszévesen, 1963-ban jelentkezett előbb a Benedek István,⁶³⁴ majd Goldschmidt Dénes⁶³⁵ nevével fémjelzett intapusztai (intaházai) elmegyógyintézetbe, hogy ott szerezzen tapasztalatot későbbre tervezett orvosi-pszichiátriai tanulmányaihoz. 1963–64-ben tehát ebben a Vas megyei intézetben volt ápoló, majd az 1966-os egyetemi beiratkozásáig (magyar-filozófia szak) sok más munkát végzett a korrektoritól a segédmunkáig. Intapusztai ápolósága idején – Goldschmidt beosztottjaként⁶³⁶ – keletkezett három szonettje: a *Szonett*, a *Kényszerű körök* és a *Narcissus* (1964. januári változatában: *Narkisszosz*) címűek.⁶³⁷ A versek az akkori munkahely hatását mutatják,⁶³⁸ a *Kényszerű*

⁶³³ PETRI 2003, Szerkesztői jegyzet.

⁶³⁴ B. I. (1915–1996), Benedek Elek unokája, Benedek Marcell fia, orvosíró, Szondi Lipót tanítványa. 1952 és 1957 között az intai munkaterápiás elmegyógyintézet igazgatója volt, itteni tapasztalataiból ihletve írta az *Aranyketrec: egy elmegyógyosztály élete* c. 1957-es regényét. Az ÁVH megfigyelte, egy „Hegyi” fedőnevű ügynök jelentett róla, főként 1956-os „ellenforradalmár” múltja miatt, „Hegyi” 1957 után Benedeket váltotta pozíciójában, igazgató-főorvos lett. „Hegyi” Goldschmidt Dénessel először Szőnyei azonosította, lásd SZŐNYEI 2012, 2/176., a továbbiakról lásd GERVAI 2015.

⁶³⁵ G. D. (1922–1988), pszichiáter, orvos. Intaházán 1958 és 1970 között vezette az elmegyógyintézetet, később a pesthidegkúti pszichiátriai intézetben dolgozott.

⁶³⁶ Petri furcsamód az ötvenhatos vezetővel szemben az őt megfigyelő, a kádárista-ügynök vezetőről nyilatkozott pozitívan, talán Benedek szocializmusellenes attitűdje miatt; ezt jegyezte fel róluk: „Szeretett főnököm, Goldschmidt dr. nem nagyon vonzódott a tesztekhez, inkább a farmakológiai iskola híve volt, habár ő vezette be a szociometriát és a rendszeres filmfelvételeket a betegekről az ebédlő-társalgóban. [...] Meg kéne őket is írnom, meg egyáltalán Intát, már csak azért is, hogy porig romboljam dr. Benedek édeskés-nyálás hazugságait, és emléket állítsak dr. Goldschmidt Dénesnek.” Lásd PETRI 2002.

⁶³⁷ A gép- és kéziratosokat lásd Kiss Ferenc gyűjteménye.

⁶³⁸ „Hihetetlen mennyiségű tesztet készítettem Intapusztán is. [...] Ott tanultam meg a Szondi és a Rohrschach mellé a fatesztet, a testsémát és a TAT-ot. Furcsa, hogy ezeket ugyanúgy nem lehet elfelejteni, mint a nyelveket: egy hét tréning után bátran el mernék vállalni egy pszichológusi állást. Ja, csináltam még szó-asszociációs tesztet is, meg Lüscher-színpiramist, meg Hamburg–Wechsler (ez általános intelligencia teszt). Ezenkívül igyekeztem minél többet beszélgetni a betegekkal.” Lásd PETRI 2002.

körök (datálása: Intapuszta, 1963. december 26.) és a *Narcissus* (datálása: Intapuszta, 1963. december 27 [25?]) 4-4-3-3 osztatúak, mindkettő rímképlete ABBA ABBA CDD CEE – a petrarcai szonettnek megfelelően az oktávában ismétlődő rímekkel, a szextettben három új rímmel. Az utóbbi későbbi (1964. január), ugyancsak kiadatlan változat, tisztázat (?) *Narkisszosz* címet kapott:

„A hajnali vizek tündérgyűrűiben
az én arcom lobog, az én szemem parázslík.
Szellőhajladozás – borzongok, mint a pázsit,
és az őz-pillanat, mintha a sejtelem

évezredeibe révedne ki velem:
nem érzem, hogy szívem már telve roskadásig,
nem látom, hogy az est örvénye közel ásit,
– a négy égtáj felé vagyok már végtelen.

Az alkony hült szelében az ég kék kelyhe pattan,
s a szomjas levegő ajkai közt bora
hirtelen tűnik el. Gyúl az éj mámore:

Minden vibrál, lebeg. Én vagyok mozdulatlan,
szép, és halálraszánt. Mint dérvert őszi kertek...”
Aztán a víztükör vad pengéfénybe dermedt.

A két *Narcissus*-szonett között szinte csak tipográfiai eltérések észlelhetők, illetve egy szócsere (*est* helyett *éj*), de az első kézirat sem tartalmazott javításokat. A folyóírásból valószínűsíthető, hogy a versnek lehetett egy korábbi piszkozata (ahogy a másik kettőnek is, amelyek kézírata szintén nemigen tartalmaz javításokat) vagy Petri írásmódja a korai években – a késeiktől eltérően – a javítások nélküli, fejben megírt vers folyamatos lejegyzése volt. A *Narkisszosz* a túlsorduló, stilizált kifejezések, József Attila-i trópusok halmozása által már-már képzavarossá, szétesővé válik, a költői képek mintha kikerülnének a lírai én kontrollja alól, s kumulációjuk során kioltanák egymást – bár erre a szonett utolsó kvartinjára reakciónak is tekinthető: „Minden vibrál, lebeg [...] a víztükör vad pengéfénybe dermedt.” Vagyis kiegészül a vers az erőszakosság képével: a végére kimerevedik a

korábban mozgékony miliő, s mint ahogy egy kés pengéje hasít végletesen, úgy vágja el a verset is a lírai én, betartva a formát, a tizennegyedik sorban.

Narcissusnak, a görög mitológia vadászalakjának történetét Ovidius műve óta sokan feldolgozták szonettekben, implicite Shakespeare első szonettjében is ihlető forrás („But thou contracted to thine own bright eyes”), de explicite Davanzati *Come Narcissi* című szonettjében, majd Petrarca 45. szonettjében („emlekezz Narcissusra vissza”), Edmund Spencer XXXV. szonettjében vagy Rilke *Szonettek Orpeushoz II. 3.* szonettjében is megjelenik, a kortárs lírából pedig például Rakovszky Zsuzsánál (*Nárcisztikus szonett*) – ami talán a szonett öntükröző-önreflexív tulajdonságával függ össze. A mítoszból ismert történet – a férfi beleszeretése saját tükörképébe – végzetessé váló motívuma domborodik ki mindezekben (egyes értelmezések szerint ugyan csak Ovidiusnál vált misztikussá az átváltozás, a korábbi történetben a fiatal fiú öngyilkosságának oka nem derül ki, de ott is szerepel a véréből sarjadó nárciszvirág).

A tükör Petri szonettjében is hangsúlyos, a szonett idézőjelek közé zárt tizenhárom sora a lírai én egyes szám első személyű hangjaként, az utolsó sor mintegy halál utáni helyzetképként funkcionál. A lírai én a kinti és benti világ, a tudatos és tudattalan észlelés között oszcillációt teremt, egyszerre érzékeli is önmagát (az utolsó tercina első két sorában), de nem is képes tudatosan felfogni önmaga fiziológiáját és a világ történéseit (lásd a második kvartinát). A Narcissus-történetet újraíró vers a pszichiátriai érdeklődés és a személyiségzavarral (pl. nárcizmus) küzdő betegek megismerésének időszakából származik, ugyanakkor ez a tematikai érdeklődés a posztjózsefattilai attitűdben⁶³⁹ is gyökerezhet, a versben egyébként a nyugatos hagyomány (hangulatköltészet), illetve József Attila vagy Radnóti Miklós poétikai-ritmikai hatása is felfedezhető.

Az 1963. szeptemberi datálású, szintén publikálatlan *Szonett a Kamarazene (első tétel)*, a *Zsoltár* és a *Vázlat* című versek után következik egy kézíratos füzetben.⁶⁴⁰ A *Szonett* – amelynek rímképlete Baudelaire-nél vagy a magyar irodalomban Juhász Gyulánál bukkan fel gyakran, s amely a szigorúan szabályozott szonettek közé nem sorolható be az oktáva dupla rímei miatt: ABAB CDCD EEF GGF – nemcsak az intézet, de az előző versnél is erőteljesebben: József Attila hatását mutatja, poétikailag és tematikailag is, a halála körüli körülmények kultusza tematizálódik a versben a vonatos utalások által:

⁶³⁹ Akivel kapcsolatban Bókay nárcisztikus identitást emleget, lásd például BÓKAY 2007.

⁶⁴⁰ A füzet címlapján ez szerepel kézírással: „B. Almádi / 1963 nyár–ősz / VERSEK / Mosonyi Kanga / (szül. Ráskai Lea) / körtörténete.” Lásd Kiss Ferenc gyűjteménye.

Szonett

Hagyva csomagot és kabátot,
most kellene leugrani,
még idelátszanak a váltók –
Csak egy jel, hang, csak valami

szóféle kéne, hogy „vigyázz”, hogy
„maradj”, itt vár rád valaki,
ha valahol vár még a „változz
meg” akármilyen szavai [?].

De kövült minden, nincs egy intés,
a nem riadva széttekint és
a vonat mind gyorsulva fut,

ingó jövőt játszik az emlék,
s míg színes képeket vetít még,
az én már tudja hová jut.

A már ismert *Szabadulás* és *Trisztán* a petrarca 4-4-3-3 strófafelosztást követik, tizennégy sorosak és rímképletük szabályos: ABAB ABAB CDC EFF (*Szabadulás*) és ABAB ABAB CDC DCD (*Trisztán*). A *Trisztán*ban olyannyira kötött a szótagok száma, hogy a rímeknek megfelelően minden A és C rímes sor 10, míg minden B és D rímes sor 11 szótagból áll, lejtése jambikus, a sorok gyakran jambusra is végződnek. Tartalmilag megfeleltethető a tételező szonetti szerkesztésnek, s líraszempléjében is eltér a későbbi, a hagyományt leépítő posztmodern gesztusoktól. A *Trisztán* nemcsak Petrarcát – és a középkori eredetű *Trisztán és Izolda*-történetet –, de a (késő)modern és nyugatos lírai hang imitálásával Babitsot, Tóth Árpádot vagy Szabó Lőrincet is megidézi:

Nézte sokáig a Fehérkezűt,
kitárult teste álmárnyú lombját.
Szoruló garatjába picit tűk
szúrtak. Érezte, könnyek fojtogatják.

Nézte a néma alazatú hűt.
Várt, hogy talán a szemek visszafogják,
de felzengtek a mélyzöld hegedűk,
szél villázta a rengő vízboglyák

illó csomóit, orrlyukába gyűlt
a tengerillat – és mint ló a zablát,
harapta fémbékéjét. Áthevült,

már csak az egyik partról látta sorsát.
És Izoldától sírva menekült
az űzött vízen, megelni Izoldát.

Az *álomárnyú lomb* és a *mélyzöld hegedűk* a Tóth Árpád, illetve Juhász Gyula-féle hangulatköltészetre emlékeztetők; a *szoruló garat* Babits betegségét, a *fémbéke* – amely az emberi konstrukcióra, gépiségre, háborúra utaló anyag(iság)ot, és az ezzel ambivalens viszonyban álló harmonikus, erőszakmentes állapot képzetét egyszerre hozza mozgásba – Szabó Lőrinc líráját idézi fel. A „szél villázta a rengő vízboglyák / illó csomói” pedig József Attilát, illetve ez a rész egy kevésbé ismert költő, Buzás Huba néhány évvel korábban megjelent versével is rokonítható. Buzás verse szóhasználatában (*villáz, szél, rend, ló, boglya*) és motivikai szinten rokonságot mutat Petri versével, s a *Szénagyűjtők* formája is szonett.⁶⁴¹ A *Trisztán* ironikusan is értelmezhető amiatt, hogy stilisztikai nem homogén, sokféle, össze nem illő költői nyelvet elegyít. Az iróniát felerősíti, ha melléolvassuk Petri a *lombnak* és rímpárjainak (pl. *galamb*) versbeli idejétmúltságáról írt másik szonettjét, ami (valószínűleg) későbbi. Ez a hátrahagyott versek között *Sz-nak* címmel közölt datálatlan darab⁶⁴² saját, első kötetbeli *Improvizáció* című versének két sorára („Az esőben galambok

⁶⁴¹ „Halomba húzza két kezük a rendet, / napos mosolyt, derűt villáznak szótlanul / olykor elnézve csöndhullajtó fákra, túl, / mikor az este délutánt ölelget. // Rakják reményüket most újra: télre, / építik sorra mind a szénakazlakat / s mikor a villán villan meg az alkonat / befognak két lovat a kis szekérbe. // Aztán csupán a hold villáz serényen / s a szél gereblyéi harangszót a réten / a szunnyadó rendek között baktatva át // a szénaillatot köténybe szedve. / Círpelni kezd a réti táj, s felette / az este gyűjti már bogályba csillagát.” BUZÁS 1960. Buzás Huba (1935) hétkötetes medgyesegyházi költő, kötetei azonban csak a 2000-es években jelentek meg.

⁶⁴² A vers datálatlan. „A gépelt cím mellett valami kézzel, olvashatatlanul. Az egész áthúзва, alatt új cím, amelyből a »mezalianszra« szó kivehető. Az első sor az Improvizáció című verse utal.”, lásd PETRI 2007, 786. Az autográf javításokkal fennmaradt gépiratot megtekintve kijelenthető, hogy – a kötet leírásával szemben – tisztán, egyértelműen kiolvasható az áthúzott cím: <„SZ-nak (Vagyunk így)> / Mezalianszra biztató” – lásd Kiss Ferenc gyűjteménye.

/ ahol sorvadó lombok”) is reflektál – ebből következően valószínűleg 1971 után keletkezhetett.⁶⁴³ Első kvartinája és zárótercinája így hangzik:

A „lomb-galamb” többszámiban: lestrapált rím,
hangteste vánnyadt
„A ritkuló lombok közül”-típusú megoldással hát ne fáradj
hacsak a hitvesi beszélgetésben megabált kín,
[...]
„Falomb” – fogadd el, hogy GALOMB. – A helyett ijedten
O-t mondott, Alfát ne keress az Omegán,
mindent bele! vagy változtasd meg élted.

A rilkei („Du musst dein Leben ändern”) zárlatú, 4-4-3-3 osztatú, ABAB CDCD EF EFÉ rímelésű szonett azonban nemcsak kritikus önreflexió, hanem a modern lírahagyomány felülvizsgálatára történő meghívás is, a *lomb*, *falomb* e korszakban sokaknál előfordul: Tóth Árpádnál, Juhász Gyulánál, Szabó Lőrincnél vagy akár Jékelynél.⁶⁴⁴ A *Szent a béke* című vers – amely 4-4-3-4-es szakaszaival felidézi a szonettformát, rímelése azonban csak utolsó két szakaszában közelít a szonettéhez: AAB CDDC – ráadásul kettős Juhász Gyula-allúziót szerepeltet, ekképp: „Szóval nézem, hogy tünedezik / őszülő szökeséged át a lombözönön”. Petrinél a *lomb-galamb* hangteste már aligha esztétikus, sokkal inkább sovány és beteges, elhasznált, mint egy sokat megélt, öreg emberi test, ráadásul *vánnyadt* (mássalhangzóketőzéssel). Alkotói módszerének egyik sarokpontja, hogy neki „minden csak *hangzik*” – jelzi a *Hamvasztásban* –, ezért a licencia eszközével élve olykor megváltoztatja a szavak helyesírását olyanformán, hogy azok jobban illeszkedjenek a verssor hangzásába, a metrumba.

Az *Sz-nak* gépirata szerint eredetileg *Mezalianszra biztató* lett volna a verscím, vagyis rangon aluli házasságra, szövetségre buzdítás. Utolsó sorában pedig az eredetileg „tömd meg nejed” rész áthúzva, és „mindent belé”-re javítva szerepel (tehát nem *bele*, hanem *belé*) – mindezek ismerete sokkal inkább kidomborítja a vers (tartalma és formája által

⁶⁴³ Önmagában a *lomb* szó Petrinél is sok versben szerepel, lásd pl. Találkozás, *Belső beszéd*, *Naenia*, *Tócsák*, *Ballada*, *Szent a béke*, *A történet semmi*, *Milyen kár*, *A múzsa átröpül a költő kórágya felett*.

⁶⁴⁴ A „ritkuló lomb” összetétel Szabó Lőrinc egy versében (*VIII. Zavar*, 1922), Réti Zoltán prózájában (*Köd*, 1921) vagy Jankovich Ferenc versében (*Ritkuló lombok*, 1959) olvasható, kifejezetten a „ritkuló lombok közül” pedig Jékely Zoltán *A sétatéri madonna* (1948) című prózájában érhető tetten, amelynek aktualitása az lehetett, hogy 1974-ben közölte egy napilap. A „Világ proletárjai, egyesüljetek!” hívószavú Népujság az MSZMP Heves megyei bizottsága és a megyei tanács napilapja volt, lásd JÉKELY 1974.

egyébként is implikált) önreflexív jellegét: az elhasznált rímek és az olcsó, méltóságon aluli megoldások úzusától óv. A *Szabaduláséhoz* és a *Trisztánéhoz* hasonló atmoszférát teremtve „posztjózsefattilai” hangon szólítja meg a kedvest: „Én bújnék: gyáva kölyök, remegő, / térdedhez, öledhez.” Petri korai verseit József Attila hatása (1967-ben tanulmányt is publikált lírájáról)⁶⁴⁵ miatt tagadta meg, mégis a költői pálya végéig origó volt számára, halála előtti kórházi betegsége alatt is róla készített feljegyzéseket, 1999-ben.⁶⁴⁶ Ekkor készülő írása vázlataiban – egyik utolsó – magyarázatát adja a József Attilához fűződő viszonyára:

rájöttem arra, hogy a JA-i, posztjózsefattilai tradícióval való szakításnak bár roppantul fontos, de nem egyetlen motívuma volt, hogy nem akartam epigon lenni. (Epigonná egyébként két esetben válik az ember, a gyakoribb és érdektelenebb, ha valaki túl gyenge ahhoz, hogy leváljon a tradícióról. A másik, hogy túl buta ahhoz, hogy fölismerje, az uralkodó tradíciót már kimerítették – új hagyományt kell keresni és választani.) A másik, ugyanilyen fontos motívum pszichológiai: a mélységes ellenszenv JA személyiségének alapvető infantilizmusa (és rejtettebb) femininsége iránt.⁶⁴⁷

MÁR CSAK

Az 1974-es *Körülírt zuhanás* című második kötet egyetlen szonettje a *Már csak*;⁶⁴⁸ ettől kezdve nincs olyan kötet, amelyben ne szerepelne e forma. A későbbi *Ábránd* első két sora magyarázattá, ars poétikává válik: „Szeretnék klasszikus, lezárt / rendet vinni a pusztulásba”. Petri előbb felépíti a formákat, hogy aztán lebonthassa azokat: csonkítja (*Leonyid Iljics Brezsnyev emlékére*), bővíti (*Ábránd*), rongálja (*Rozzanett*) őket. A kötött versformával együtt gyakran szándékos következtelenség, hiba vagy laza szójátékok sora jár, mint a *Szonett-jel* című versben, amely 4-4-3-3 felosztású, ABBA ABBA CCD DCD rímelésű (ahol minden A, C és D rímes sor 11 szótagos és minden b rímes sor 10 szótagos): a vers erős

⁶⁴⁵ PETRI 1967.

⁶⁴⁶ PETRI 2002.

⁶⁴⁷ PETRI 2002.

⁶⁴⁸ Az 1970. 11. 28.-ra datált kézirat szerint az e kötetben *Kedvelem...* címmel megjelent vers is tizennégy soros, lásd Kiss Ferenc gyűjteménye.

korlátok közé szorul, szonetthez képest mégis csak *jel*ként, utánérzetszerűen definiálja magát.

Az optikai és akusztikai térbe erőteljesen beíródó *Már csak*⁶⁴⁹ című versben érzékelhetővé válik a jelen terheltsége a hangulat, hangoltság által. A szonett ezt többek között azzal éri el, hogy nincsenek benne aktív igék, és hogy szóhasználata tematikus: olyan mellékneveket (*mocskos, kihalt, félbehagyott, hideg, sötét*), főneveket (*zápor, talponálló, rendőr, menekülés*) és igeneveket (*zsivajló, pezsegő*) használ, amelyek felerősítik a forma ismétlődő zaklatottságát. A *már csak* folytonos iterációja, kántálása, az eső hangjához hasonló kopogása nemcsak a belső vagy külső hallásunkkal érzékelhető, az egész testünk reagál erre a gondolatritmusra, ami beburkolja testünket, mivel minden hangnak van fizikai valósága, még ha az láthatatlan, immateriálisnak tűnő is.⁶⁵⁰ Az ismétlődő külső hang önmagában is hatásos, s a vers komor tartalmával, rezignált, belső hangjával paradox módon felerősíti azt.⁶⁵¹

már csak a zápor mocskos kopogása
már csak lucskos cipők nehéz kabátok
már csak gőzben zshivajló talponállók
már csak fűrészpóros kő tapodása

már csak a celofán alatt dohos pogácsa
már csak a pezsegő híg ködbe mállott
utcalámpák az aprópénzből váltott
utolsó blokk a rendőr jótanácsa

már csak a kihalt villamosmegállók
már csak a szél szabálytalan futása
a sokközű városon át hiába

⁶⁴⁹ Ez az első Petri-vers, amely megjelent angol nyelven: 1982-ben a *Times Literary Supplement* angol lapban, ekkor Petri itthon szamizdatban publikálhatott csak.

⁶⁵⁰ „Jeder Ton, den wir wahrnehmen, ist natürlich eine physische Wirklichkeit (wenn auch eine unsichtbare physische Wirklichkeit), welche als solche auf unseren Körper trifft (»it hits our body« kann man im Englischen sagen) und unseren Körper umgibt (»it wraps our body«).“, lásd GUMBRECHT, 2011, 11.

⁶⁵¹ E verset meg is zenésítették (Robinson Kruzo).

már csak a félbehagyott ásatások
már csak az éj gazos kutatóárka
már csak a didergések ásitások

A szonett lappangó lírai énjének kameramozgásszerűen – vagyis a nézői figyelmet irányítva – szemlélődő attitűdje során megképződő hangulat egy városi tájat körvonalaz. Ez kimerevített állóképekből, felnagyított, ráközelítő, majd eltávolító jelenetekből konstruálódik meg, nem az egyes elemei fontosak, hanem maga az atmoszféra, ami ezekből összeáll. Látni és hallani az eső „pezsgését”, ütemes kopogását – ebbe a természeti jelenségbe lép be az ember (implicit módon: tárgyak, viselet által van jelenléte: *lucskos cipők, nehéz kabátok*), s az ember alkotta mesterséges építmények, eszközök. Ez a vers is magán hordozza a nyugatosok hatását, a fizikai és akusztikai leírások Kosztolányisak, de József Attila is megidéződik, illetve Szabó Lőrinc eső-versei.⁶⁵²

Az *elbeszélő* a benjamini *flâneur*-höz hasonló, a nagyvárosban kószáló ember, akinek létéről médiumok tudósítanak, s mivel az ő nézőpontjából, szeméből látunk, ő maga nem jelenik meg a tájban, észrevétlen marad (a megfigyelő már Baudelaire-nél is örzi inkognitóját), közege az arctalan urbánus tér, amely nem tekint rá, csak ő figyeli azt. A tájékozódás a külső helyszíneken a belső orientálódással párhuzamosan történik, ez Petri más verseire is jellemző, bár másutt explicit megjelenik a lírai én is, lásd például a *V. Sz.-hoz* („egyedül ögyelgek / – foglya egy állapotnak, / amit magánynak túlzás, / függetlenségnek öncsalás nevezni”) vagy a *Belső beszéd* címűt („Hogy itt már csak én ismerem ki / az esetleges járatokban magam”). A *személyi követő éji dalának* a *Már csakhoz* hasonló miliője van (eső, esőkabát, cipőtalp, követés-kutatás): „Zuhog az eső, / te rohadék. / Te meg alszol / a jó meleg szobában [...] Én nem felejttem el azt a rohadt esőt, / amikor dupla súlyára dagadt / az esőkabátom, / a cipőm talpa.” – szól a vers számonkérő hangneme. E darabhoz hasonlóan itt is egy 20. századi metropolisz esti képe inszcenírozódik, a zajló munkálatok (ásatások?) nyomaival: e vers ellenáll a nagyvárosok mint rohanó, zsivajló terek bemutatásának, épp ennek ellenpontját, a morajló, tompa esti városképet járja be – előbb a hangokra, majd a vizualításra helyezve a hangsúlyt. A hangulat nyomasztó: félhomályos őszi-téli utcakép; a zaklatott indulást a második kvartinában felerősítik a sortörések, szintaktikailag máshogy tartoznának össze a részek: „már csak a pezsegő híg ködbe mállott

⁶⁵² Lásd SZABÓ Lőrinc, *Csavargók; Esőben* vagy a *Kis virág, te e részét*: „Esik, esik, esik: / az eső cseppjei / a fejemet verik. / Esik, esik, esik / az egész mezőn – / hű de vized lesz a cipőm!”.

/ utcalámpák”, „az aprópénzből váltott / utolsó blokk”, „a rendőr jótanácsa”. A *már csak* ismétlődő elhagyása, a szemantikai ellipsis és az enjambement-ok után a tercínákra lecsendesedik a vers: a villamosmegállók kihaltak, csupán a szél fúj,⁶⁵³ a kódára már az sem: a kezdeti kopogásból és zivajlásból *ásítások* lesznek – ami az *ásatások* kancsalrímszerű párja. Az *ásatások* egyrészt utcai építkezésre, javítómunkálatokra vonatkozhat, másrészt a kutatói, régészeti munkát (*kutatóárok*) jeleníti meg, ugyanakkor átvitt értelemben belső kutatómunkára, múltrekonstruáló szándékra, önvizsgálatra is vonatkozhat, amelynek során a fragmentumok felfedezése, összevetése és megőrzése, a dolgok felderítése történik. Az akusztikum valamelyest feszültségbe is kerül a tematikával, a vers motívumhálózata ugyanis értelmileg majdnem végig konzisztens, a mikrovilág kirajzolódik az összetartott képiség által, a második tercina mégis kilóg a versből, mert ebben már elemelődik a tematika, az *ásatások* és *kutatóárok* fogalmak által.

Ahogy a város múltja, úgy az alig-alig kirajzolódó lírai én múltja is csak a körülötte lévő nyomokból fejthető fel, ásható ki, hiányos és töredékes, a „már csak” ismétlése mindvégig egy korábbi állapotra utal vissza, az ismétlődő jellegű hiányleltár a *már nem létező* (?) poétikai tradíció érvénytelenedésére, megszűnésére, vagyis inkább megszüntetni vágyására, sikertelen kísérletére, tehát az abból maradt nyomokra utalhat. A vers nem tartalmaz központosítást, sem nagybetűket, ezeket sem őrzi: a tipográfiai hiány – ismétlicencia – a költői eszköztár elégtelenségére is ráirányítja a figyelmet. Mivel a tekintet, amin keresztül látunk, végig kívülálló, elidegenítő is, a vers a magárahagyottságot, a hiábavalóságot, az unheimlichet teszi tárgyává, vagyis hasonló hangulatot konstruál meg, amelyről Benjamin Baudelaire költészetének elemzésekor ír: „az elidegenedett ember tekintete”.⁶⁵⁴

SZONETLEN ROZZANETT

Az 1981-es *Örökhétfő* című kötet útjára engedi a szonetteket: „Következzenek el már a szonettek / (életemben az *elmár* van soron), / e precíz szógépek iszonyú *nettek*: / MŰ-sorok legyenek most műsoron.” – szól a *Szonett-jel* felütése, amely annak ellenére, hogy jelként határozza meg magát, magában hordozva a másodlagosság-jelleget, szabályos tíz-tizenegyes

⁶⁵³ Ez Radnóti egy sorára rimel az *Erőltetett menet*-ből: „[...] ott az otthonok / fölött régóta már csak a perzselt szél forog,”

⁶⁵⁴ BENJAMIN 1969, 87.

szótagokat és ABBA ABBA CCD DCD rímelést nyújt. A *nett szógépek, szonett-jel, MŰ-sorok, takaros szünettek* a szonettforma megnevezései, becézései, amelynek megszületését a versvégi kávéautomata működésének leírásához hasonló instant aktusként mutatja be e darab. Instant, tehát gyors és mechanikusan lezajló, konstruálható, ugyanakkor illékony is, (el)fogyasztható, efemer jelenség: „Megisszuk s mire kezünk megmelegsik / a pvc-poháron: illanik el / a Nincs-Akinek-Mondd-Utóíz (exit).” – szól a zárótercina. A fanyar és tűnékeny utóíz rövid ideig létezik tehát, s közlésként nem találja meg címzettjét –, [e] költészet egyetlen evidenciája maga a hiány⁶⁵⁵ – írja Radnóti Sándor. Ugyanakkor a verseszövegben, ahol az alkotó teátrálisan felkonferálja műveit, színre lép a várakozást keltő ígéret, amely korántsem kizárólagosságot vagy végességet implicál, bár a következő oldalakon mégsem szonetteket találunk, a kötet jóval távolabbi pontján következik az *Hommage à Baudelaire*, a *Ne lankadjunk, próbáljunk meg egy szépet*⁶⁵⁶ és a *Rozzanett*.

A hiba konstrukciójából felépülő szonett Petrinél gyakran címébe is emeli intencionált fogyatékoságát, ilyen a *Rozzanett* vagy a *Szonettlen gyártsuk a szonetteket*, amelyek rámutatnak saját hiányosságukra és e hiány műfajteremtő lehetőségére. A cím fontos része a műnek, amikor 1999-es jegyzeteiben Petri József Attilától citálja a *Modern szonettet* – kiemeli, hogy „(13 versből 7 szonett!) [...] Visszatérés a szonetthez 12 év után! Előtte 23-ban írta a Kozmosz énekét [...] A 7-es szám jelentősége a Kékszakálluban?”⁶⁵⁷ s más pontokon is utal a formára, például Petrarca *Canzonéjára*. Megkérdőjelezi a József Attila-vers címét, ügyetlennek tartja, mert „az ember nemigen érti, hogy szonettnek mitől »modern«. Kiváltképpen, mert bőséggel vannak valóban deviáns – tehát modern strófavariációk vagy Pablo Neruda rímtelen szonettkötete. Azt meg minek közölni az olvasóval, hogy a vers – szonett.”⁶⁵⁸ Tehát Petri a fenti változatokban éppen arról vélheti szükségesnek tájékoztatni olvasóját, hogy amit ő létrehozott, az *nem szonett*, hanem szonettszerű, de attól *eltérő* forma. Az irodalmi szöveg az olvasóban megképződő képet *mintha-képpé* változtatja, a valóság e képben „valami önmagán túlira mutat; az a feladata, hogy ezt a valamit fölfoghatóvá tegye.”⁶⁵⁹ – írja Iser. Ez a mintha-struktúra Petri több

⁶⁵⁵ RADNÓTI Sándor, *El nem fordult tekintet (Petri György lírája)* [1974], lásd RADNÓTI, 1988, 129–148.

⁶⁵⁶ E szonett tartalmaz egy beékelte háromsoros tercínát, önreflexív kommentárt: „*igazán valami szépet akartam írni neked, te kedves, / hát ez nem ment, és ráadásul aludni se hagylak, / akkor legalább gyorsan véget vetek ennek a kurva szonettnek*”.

⁶⁵⁷ Halála előtt néhány hónappal írt jegyzeteit posztumusz adták ki, a szöveg nem mindig összefüggő, de rámutat a Petrit foglalkoztató kérdésekre, lásd PETRI 2002.

⁶⁵⁸ PETRI 2002.

⁶⁵⁹ ISER, 2001, 35.

versében megnyilvánul, a *Rozzanett*⁶⁶⁰ például megjeleníti a mintha-érzést tartalmilag és formailag is: olyan, mintha szonett lenne, valójában reflektáltan nem az (jelzi a *rozzant* és a *szonett* szavak összevonásával keletkezett cím), mégis utal megelőzőttségére, arra, amit negligál, amihez képest önmagát meghatározza. A versszöveg is tartalmaz szóalkotásokat, ilyen a *majoméz-melegítő*, a *magányember* (amely a *magánember* és a *magányosság* olvasatát egyszerre kínálja) vagy a *gyügyü* (amely az *együgyű* asszociációját és a gyerekes gügyögést idézi fel), a *Budapestis* a *Budapest* és a *pestis* összeolvasásával erősíti fel a Budapestre utaló negatív érzéseket, ami a külváros, dudva, rom, a pályaudvar képiségével egészül ki, és e szavak használatával intertextuális viszonyba kerül a *Külvárosi éj* és *A magyar Ugaron* című versekkel.⁶⁶¹ A *beleburkolám* mint archaizáló szóhasználat és a költőelődök felsorolásszerű citálása múltidéző. A város a lírai én számára a jelenlét része, de a múlt töredékei tartják össze a jelent. Az első kvartina helyzetjelentését az érzelmi válság játékos leírása követi: a *Rozzanett* a klasszikus modern lírán túllépő szerelmi költeményként is értelmezhetővé válik, a tragikus érzelmiség helyett a veszteség tudomásulvételével jeleníti meg problémáját. A szonettforma töredezett, megcsönkült, ahogy az érzelmek is, „miként a porcelánkészlet tartozékai”, súlyukat a *pótolhatatlan* jelző emeli ki. A vers az érzelmi megrendültség mellett játékoságra hív, a *tisztán-Trisztán* rímpárral és a szóalkotásaival. A Trisztán név nemcsak a tragédiára – s számtalan feldolgozásra a Wagner-operától Nemes Nagy verséig –, hanem Petri saját fordítására⁶⁶² és korai szonettjére is utal. A *Trisztán* című, tizenhét évvel korábbi vers,⁶⁶³ a költői én egykori önmagának alapállására válasz lehet a *Rozzanett* ars poétikája. Vagyis e darabban az a poétikai eljárás mód érhető tetten, amely a korábbi ars poétikában történt csalódást viszi színre. A (késő)modern líra hagyomány folytathatóságába vetett hit szertefoszlik, a tiszta formák megbomlanak, épp a *tiszta* szó beszennyezésével: „mint az ír tengeren a vizet nézve Trisztán.” – megbicsaklik a nyelv, s *tiszta* megszűnik hibátlan lenni, az *r* betű inskripciója és a *T* nagybetűvé válása teszi lehetetlenné e lexéma korábbi szemantikáját. Ez a sor ráadásul a szonett tizenötödik sora,

⁶⁶⁰ „Érzelveim, **miként** a porcelán- / készlet pótolhatatlan tartozékai [...] széttörték: **úgy mint** a majom- / éz-melegítő, a csonttányér, a halfogókanál. // Most néha a hónaljadra gondolok / (**úgy is mint** magányember). [...] Bonyolultabb vagyok, / **mint** teszem azt egy gépkocsi-motor, / amely gyügyü célok után lohol, // **mint** az ír tengeren a vizet nézve Trisztán.” [Kiemelés: P. A.] – részlet a *Rozzanett*-ből.

⁶⁶¹ Az intertextualitás Petri költészetére egyébként is jellemző, a szonettjei közül a legexplicitabb példát Az *vagy nekem* című adja, amely Shakespeare 75. szonettjére utal, illetve annak elhíresült, Szabó Lőrinc-féle fordítására. Ez egyébként több átiratot megélt, lásd Tóth Krisztina Az *vagy nekem* vagy Kiss Judit Ágnes *Geometria* című versét.

⁶⁶² lásd Charles TOMLINSON, *Három wagneri dal, II. Bájital*, lásd PETRI 2007, 56.

⁶⁶³ Lásd e fejezet rész elején.

ezáltal, illetve a hatodik sorban kitett felső index és lábjegyzet által szűnik meg a szonett petrarcai 4-4-3-3 vizualitása. Az önreflexív jegyzet a lírai én önkritikáját erősíti, de zárójelbe téve, mellékes információként közölve tartalmát: „(A fentemlített barom én vagyok)”. Egy másik vershez tartozó magyarázatában azt írja Petri – s ez a korábbi élethelyzetre visszavezetett, profanizált, alulstilizált attitűd a kései lírában válik jelentőssé –, hogy a Trisztán és Izolda-történetben fiatalon

[...] hol Markénak, hol Trisztánnak éreztem magam, hol az egyik megalázottságát, becsapottságát, hol a másik szenvedélyét és szenvedélyének való kiszolgáltatottságát éltem át. A téma annyira foglalkoztatott, hogy Sára számára elkezdtem librettót írni a Trisztán és Izolda-történetből. Géza lett volna a dramaturg.⁶⁶⁴

A *Rozzanet*hez hasonló típusú szonett az 1981-es *Örökhétfő* verse, a *Szonetlen gyártsuk a szonetteket*,⁶⁶⁵ amely szintén reflektál keletkezésére:

Az ember szakmailag bármit meg tud
valósítani. Most nehogy bele
zavarodjon. Mert így éjfél fele
már nem épp mint a hölderlini hattyúk,

nem *ins heilignüchterne Waßer*, ki kell mondjuk,
merül a szerző szertelen feje,
melyet harmincnycolc kemény tél dere
klopfolá már... Egy vészthozó kobalt tyúk

után lohol mint kerge kiskakas,
szegény öreg! Már nem egy kis kakis.
Hát ennyit ér egy élet bölcsessége?

Pedig kollokvált filozófiából – – –
s több ész kinéz egy víziló fiából.
Itt az eleje-nincs történet vége.

⁶⁶⁴ PETRI György, *Magyarázatok P. M. számára*, lásd PETRI 2007, 653.

⁶⁶⁵ Petri ezt a verset elhagyta a *Versek 1971–1995* című kötetéből, az életműkiadásban sem az *Örökhétfő*-be került (vissza), hanem a „Kihagyott versek” között publikálják.

A vers hölderlini intertextusokkal él, a német költő nevét is említi, illetve ötödik-hatodik sorában a *Hälfte des Lebens*ből idéz, ám a citátumot tagadássá alakítva: „nem *ins heilignüchterne Waßer*”, ki kell mondjuk, / merül a szerző szertelen feje”. A *heilig* (’szent’) és *nüchtern* (’józan, üres gyomrú’), illetve a *tunken* (’márt, merít, merül’) összekapcsolása Hölderlin versében naturális és szakrális kép egyszerre, a transzcendens üresség (kijózanodás) a szentséggel (hittel) egyesül, mindez pedig a víz képével, amely a megtisztulás, a folyamatosság és a természetesség fenntartója – Petrinél ezek tagadása kerül tehát a versbe, tipográfiailag is kiemelve az intertextust. A lírai én már nem tiszta fejjel gondolkodó, nem merül szentjózan vízbe az íráshoz: a tagadás nemcsak egy konkrét vershelyzet, de egy kánon felülbírálását (felülírási vágyát) is jelentheti, az alkotói attitűd megváltozásának jelzésével.

A vers készülésének időpontja („így éjfél fele”) éjjeli ének (*Nachtsänge*) jellegére utal, így határozza meg Hölderlin saját verse műfaját, a „Most nehogy bele / zavarodjon.” pedig bizonyára Hölderlin elmeállapotára reflektál – aki híres költeménye születésekor, felesége halála után zavarodott volt az életrajzírók szerint –, a lírai én tehát már nem olyan, mint a „hölderlini hattyúk”, vagyis nem „holden Schwäne”, azaz ’szende, kecses, szépséges, hű’, épp ellenkezőleg. A lírai én feje merül, amit „harmincnyolc kemény tél dere / klopfola már”. Az idő múlását a szöveg a tél *klopfolás*ával fejezi ki, a német jövevényszó egyrészt a szőnyeg kiporolását, másrészt a nyers hús kilapítását jelenti, átvitt értelemben ez a testet évről évre megkínzó idő, az évek során a testet roncsoló, elnyomó temporalitás hatalmának trópusa, első olvasatra azonban nehezen felfejthető ezen effektusa (a *klopfol* a városi szociolektális regiszter része). A főzés és a hús előkészítésének képe a hentes, illetve a szakács hétköznapi praxisát is megidézi, amely a vers terében a költő által unásig ismételt, begyakorolt, professzionális mozdulatokkal állítható párhuzamba; tehát e darab is a profanizálás, a materiális foglalkozás(ok)ra utalás által konstruálja meg ars poétikáját.

A hattyúknak – mint a művészet, költészet szimbólumainak – megmártózása a szent és józan vízben⁶⁶⁶ Petrinél nem történik meg, vagyis nem szentjózan vízbe mártózik a lírai én, hanem „Egy vészthozó kobalt tyúk / után lohol mint kerge kiskakas”. Olyan madártípust idéz meg Petri, amely a hattyúval ellentétben kevésbé „kecses” és szép, a tyúk itt a hattyúval

⁶⁶⁶ A sokféle magyar fordítás közül néhányban így szerepel: „S hattyuk, ti megszelidültek, / csók-mámor után / fürdetitek fejetekeket áldott / hüvösség habjaiba.” (ford. Illyés Gyula); „ti nyájas hattyuk / és részegen csóktól / a józan és szent vízbe / mártjátok fejeteke.” (ford. Kosztolányi Dezső); „óh drága hattyúk, / csókmámoren / merül fejeteke / a szentjózan vízbe.” (ford. Szabó Lőrinc); „Ó, drága hattyúk, / csóktól ittasult / koponyátok bukjon / józanító, szent vízbe.” (ford. Tandori Dezső).

szemben alacsonyabb rangú madárként jelenik meg. Ugyanakkor a választás a szó felbontása felől is motivált, hiszen a *hattyúk* szó magában rejt a *tyúk* lexémát. A vers szerint a hímnemű kakas nem ér fel a csillogó (*kobalt*)*tyúk*hoz, csak *kerge kiskakasként* próbál a nyomába érni. A csillogó, ezüstszürke kobalt vegyületeit igen gyakran használják tinták és festékek alapanyagaként,⁶⁶⁷ így a loholás nemcsak egy a férfi által vágyott szerelmi kapcsolat beteljesülését, hanem átvitt értelemben a(z írás)művészet kitűzött céljának elérhetetlenségét is jelölheti a lírai én számára – noha ez a cél nem is a legfelsőbb szintek (a nyelvi játékban: *hattyúk*) elérése, pusztán abból egy rész (*tyúk*) megtapasztalása, azonban még ez is *vészthozó*, hiszen a lírai énre állandó megbabonázó, készítő hatást gyakorol, folyamatos feszültséget gerjesztve. A *vész* szó másodjelentése ’belső, érzelmi vihar’,⁶⁶⁸ inkább eszerint, a belső nyugtalanság értelmében szerepelhet a szövegben, ám magában foglalja a pusztító erőtől való félelmet is.⁶⁶⁹ A *kiskakas*, amelynek kancsal ríme *a kis kakis*, mint kiderül, nem fiatal már, „szegény öreg”, de „[h]át ennyit ér egy élet bölcsessége”? – teszi fel a kérdést. A költői sóhaj megválaszolatlan, ugyanakkor a reflexiót sejteti a második tercina mentegető első sora: „Pedig kollokvált filozófiából – – –”, mégis „több ész kinéz egy víziló fiából”.

A Hölderlin-versben a földi lét delén számvetést tartó lírai én a nappal-éjszaka, hideg-meleg stb. dichotómiák köré építi versét, a tó visszatükröző felszínének segítségével strukturálisan és szemantikailag is tükrójátékot hozva létre. A szimmetrikus szerkesztésű *Hälfte des Lebens* című Hölderlin-versben a szótagok száma (42 és 41) közötti törés két versszakra osztja a szöveget, formailag és tartalmilag egyaránt, a soráthajlások ugyanakkor biztosítják az egyes versszakok egységességét, a folyamatosság a természeti képeken keresztül is fennáll. A tükrójáték mégis egyértelmű: mind a versforma terén, mind a versben lévő tó (és a belenéző arc) tükröződésén keresztül, mind a vers önmegszólító, *mise en abyme* jellege miatt. A második versszak annyiban önmagát is tükrözi azáltal, ahogy a W-betűkkel bánik, vagyis a szókezdő V-hangokkal akusztikai-alliterációs játékot hoz létre: a *Weh*, *wo*,

⁶⁶⁷ A kobaltból készítették a porcelánkészítők kék mázát, ebből készült a kéküveg vagy kék keményítő, továbbá kékszínű tintát is előállítottak belőle. A 9. században elterjedt volt az araboknál egy olyan titkos, láthatatlan tinta, amellyel az írás csak melegítés hatására bukkant elő a lapon, ez a tinta valószínűleg kobalt-kloridból készült: SZATHMÁRY László, *A tinta történetéből*, lásd SZATHMÁRY 1940. Továbbá az sem elhanyagolható, hogy 1978-ban jelent meg Gergely Ágnes *Kobaltország* című kötete, amely a kobaltokról, többek között Enceládó királyról, a kobaltok háborújáról és népéről szól, lásd GERGELY 1978.

⁶⁶⁸ „Midőn velőmben lángözön lobog, / ’S halálos vésszel háborog szívem, / Te akkor eljössz, mint a’ bűn az éjben.” (VÖRÖSMARTY Mihály, *Salamon király*, lásd VÖRÖSMARTY 1845, 74.). A *vész* szócikket lásd BÁRCZI – ORSZÁGH 1959–1962.

⁶⁶⁹ A kobaltból akár az egész élővilágot eltörölő bomba is készíthető, ugyanakkor az emberi szervezet nélkülözhetetlen mikroeleme; a sörben és a tyúkhúsban is megtalálható.

wenn, Winter, Wind szavak kemény kezdőbetűi, majd oldódásuk a sokszori, újbóli próbatételt mutatják meg, a lélegzetvétel zaklatottságát is leképezve. Az újabb és újabb levegővételek sora a vers végére lecsendesül, a hang áttevődik a külső képre: a zászlók csörgésére (Petrinél a hangutánzó *csörren* szerepel), mintha a lírai én e ponton kilehelné a lelkét – ami a magyarban talán a sóhajt sokszor jelző *h* betűvel fejezhető ki (és a *hol* kérdőszavak által).

Az interpretációhoz talán nem elhanyagolható, hogy Hölderlin versét Petri is lefordította, ugyan ez a munka csak kéziratban maradt fenn, vélhetően nem kiadásra szánva, tehát inkább vázlatnak, piszkozatnak, nem lezárt munkának tekinthető:⁶⁷⁰

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hängen

Und voll mit wilden Rosen

Das Land in den See,

Ihr holden Schwäne,

Und trunken von Küssen

Tunkt ihr das Haupt

Ins heilignüchterne Wasser.

Az élet felén

Sárga körtékkel <roskad> függ

és vadrózsákkal dúsan

a táj a tóba,

áldott hattyúi

csóktól mámorosan

mártják fejüket

a szentjózan vízbe.

Weh mir, wo nehm ich, wenn

Es Winter ist, die Blumen, und wo

Den Sonnenschein,

Und Schatten der Erde?

Die Mauern stehn

Sprachlos und kalt, im Winde

Klirren die Fahnen.

Jaj nékem, hol veszek, mikor

itt a tél virágokat, és hol

napfényt,

s hol a földnek árnyát?

A falak állnak

némán, hidegen, a szélben

csörrennek a zászlók.

A *Szonetlen gyártsuk a szonetteket* éppúgy önmegszólító vers, mint Hölderliné. A lírai én harmincnyolc éves kora, elért céljai ellenére még mindig gyerekcipőben jár: hiába tanult filozófiát, a hétköznapi, praktikus élethez nincs affinitása, a hasonlat szerint még egy állatkölyök is, aki ösztönös életet él, sokkal inkább tudatában lehet cselekvéseinek: „több ész kinéz egy víziló fiából”. A hasonló hangzású *filozófia* – *víziló fia* kifejezés paronomikus-

⁶⁷⁰ A kéziratot betűhűen közlöm, kizárólag az elmaradt ékezetek pótlásával. A k. i. rektóján a vers fordítása, a lap hátoldalán pedig a benne szereplő szavak szótárázása olvasható. Forrás: Kiss Ferenc magángyűjteménye.

kiasztikus jellegére hívja fel a figyelmet a régi urbánus tréfa: „Ne keverd össze a filozófiát a víziló fiával!”⁶⁷¹

Az introspektív szonett utolsó sorával („Itt az eleje-nincs történet vége.”) visszakanyarodik annak elejére – tehát e vers inkább körkörös, mint tükörstruktúrát alkotó – : a filozófia kollokvium, vagyis az elméleti alapismeretek megszerzése szakértelmet, tájékozottságot vindikál, így: „Az ember szakmailag bármit meg tud / valósítani.”, tehát a poétikai ismeretek tudatában képes szonettet is előállítani, gyártani, termelni, akár futószalagon és *szonetlen* is. A *szonetlenség* – a fosztóképzővel jelzett hiány által – az ihlet nélküli állapotnak feleltethető meg, ugyanis formát, „versvázat” létrehozni mechanikus módon, *szakmailag* is lehet. Ez a szó ugyanakkor felerősíti a szonett tartalmi rekurzivitását, a *-telen/-talan* fosztóképző címbe emelésével⁶⁷² a folyamatosságra, szüntelenségre is utal (a magyar *szonett* szó két *t*-je ellenében ez csak egy *t*-vel szerepel). Tájnyelvi vagy régies nyelvhasználatban *szőnetlen* formában is előfordul, egy XVI. századi protestáns szentbeszéd-magyarázatban pedig pontosan így: „Szonetlen [...] imátkozás”⁶⁷³ – így az etimológia igazolja a Petri-szóalkotás szemantikai megkettőződését, vagyis e szó korábbi, egyjelentésű homonímiája a versben kiegészül a szonetre utaló jelentéssel. A *szonetlen* (mivel nem *szonettelen*) hangzása által egyébként is behozza az értelmezésbe a *szüntelen*, *szünetlen* szavak asszociációt mezejét.

A *Rozzanet*hez hasonlóan kibillen a petrarcai szonettformából a *Leonyid Iljics Brezsnyev emlékére* című költemény is, amely csonka szonettnek, gúnyos hommage-nak tekinthető. Ez először 1984-ben New Yorkban, a *Hólabda a kézben* kötetben jelent meg, majd az *Ami kimaradt* (1989) című válogatáskötet *Mi jön még?* ciklusában bukkant fel újra, a *Két töredék a Brezsnyev-érából* című verssel együtt – e ciklus darabjait korábban politikai élük miatt cenzúrázták, illetve betiltották, 1989-ig csak szamizdatban terjedtek.⁶⁷⁴ A klasszikus formát megcsonkító vers a megidézett politikus halálát (1982) szenvtelenül, sőt szinte örömmel fogadja, a vers fragmentáltsága azt a hiányt erősíti, amelyet a vers tartalmilag megjelenít,

⁶⁷¹ Ugyanakkor Vas István verse óta a *víziló* áthallásos: *A víziló* című, társadalomkritikaként olvasható 1981-es versében egy „víziló fekszik a kert közepén. / Egy nagy medencében alig-alig mozdul.” – ez a víziló (vagy fehér elefánt) az oroszok jelenlétét és a politikát jelenti, amelyről a rendszerváltás előtt alig mert valaki distinkció nélkül, őszintén beszélni, féltve állását, egzisztenciáját, életét.

⁶⁷² Lásd ehhez KÁROLYI 1972.

⁶⁷³ KULCSÁR 1574.

⁶⁷⁴ A *Mi jön még?* ciklus az előző kötetben nem szereplő verseket tartalmazta, lásd PETRI 1989, 103–122., továbbá: PATAKY Adrienn, „korlátok közt nemesen kígyózni” – Petri György politikai szerepe és költészete, lásd PATAKY 2016, 127–148.

deretorizált, ironikus nyelvhasználattal, a szavak a hétköznapi és a szleng kifejezések közül válogatnak (*felfordult, vén trotty, csődtömeggondnokok, pizmognak, lövik az üdvöt* stb.), talán hogy minél inkább lefokozzák, nevetségessé tegyék a versben említett politikusok nagyságát, jelentőségét.

A német nyelvű versek olvasása, a műfordítás folyamatos munkája és hatása az eddigiekben is tapasztalhatóvá vált, s hasonlókat implikál a *Graf August von Platen-Hallermündéhez (fordítása közben)* cím is. A vers a szamizdat *Azt hiszik* (1985) egyetlen szonettje. Az omázsszerű verscím megszólítás, allúzió és egyúttal költői tevékenységre utalás – Petri a német költő két versét fordította magyarra, mindkettő szonett, amely a költő életművében kiemelt: *Akinek élni kín, Ki megveti világunk*. A homoerotikus szonetteket író („ontod szonettjeidet”), 19. század elején élt Platen-Hallermünde szélsőséges, kánonon kívüli figuraként konstruálódik meg Petri versében, néhány karakteres jelző által: „Te gróf voltál, buzi, német s talán tüdőbeteg”, különbsége még emberi mivoltát is megkérdőjelezi: „porosz tájban mocorgó fura állat” – áll a második sorban. Petri mégis vele „vacakol” (fordítja, illetve omázst ír hozzá), „ki megferedtél mindenféle bűnbe”. A szonett megszólítja a költőt, egyes szám második személyben jellemzi őt (identitását, kinézetét, tevékenységét, életmódját), majd az önreflexív visszacsatolás gesztusával kilép ebből a keretből, zárósora a lírai én játékos kiszólása a versből: „kész az omázs, itt *poroszkál* a rím.”

A KILENCVENES ÉVEK SZONETTJEI

A kilencvenes évek elején Petri-lírájában a „múltidézés, az emlékezés, a rezignáció attitűdjét a lényegi, végső kérdésekre összpontosuló figyelem koncentrációja váltja fel – rejtettségében is igen gazdag bölcséleti háttérrel s a hűvös racionalitás minden eddiginél fokozottabb igényével” – véli Keresztury.⁶⁷⁵ Az összpontosítás talán az utolsó évtized egészére, és a szonettekre is jellemző, a ’90-es évek szonetthasználata sokkal inkább értéktelítettebb, mint a korábbi évtizedeké, e kései versek ázsiója kevésbé megkérdőjelezhető, egyedibb lírai termékeknek tekinthetők – amelyekben egy szuverén lírai hang szólal meg –, mint az előző évtizedek profanizáló, korábbi líranyelveket vegyítő szonettjei.

⁶⁷⁵ *Klasszikus rend a pusztulásban. Keresztury Tiborral Petri György: Valami ismeretlen című verseskötetéről*, lásd VARGA 1994, 155.

A *Valami ismeretlen* (1990) verseinek majdnem egyharmada szonett, amelyek közül több azt a tudás- és jövőképbeli hiányérzetet viszi színre, ami majd a *Sár* sajátja is lesz. Az címadó vers ezt így fogalmazza meg: „Valami ismeretlen / felé, elébe / – sodródunk vagy törekszünk? [...] No de azért: Mi lesz? / Mégis mi lesz? / A kérdés / megkerülhetetlen / és megválaszolhatatlan.”, s ezt nyomatékosítja a *Lesz ez még rosszabb* (ABABABBB CDC DEEE) című vers is, ironikus nyelvjátékával: „Lesz ez még rosszabb, Irma, / irmagunk sem marad”. A Vörösmartyt és Zrínyit megidéző *Ábránd* című, bővített szonettben a két kvartina és a két tercina közé beékelődik egy újabb négyes (ABAB CDCD EEEE FGG GGF), ahol az első két kvartina lezár egész, s a többi enjambement-okkal hajlik egymásba. Thomka Beáta ezt írja e vers le/kizárt kontrasztjáról: „hallatlanul precíz, érzelmi ballaszttól mentes közlés, lidérces józanság, a kijelentés egész ellentmondásosságával együtt. Az alternatívanélküliség a magyar költészetben egyedülálló poétikát érlel ki.”⁶⁷⁶ A *Valami ismeretlen* további nyolc olyan verset közöl, amely szonettformában íródott vagy felidézi a formát, ilyen még a „Jövőkép”, az *Én itt egész jól*, a *Nem voltál otthon. Vagy?*, a *Körül-belül*, a *Szent a béke*, az *Elégia*, a *Mackie Messer szonettkísérlete a siralomházban*, illetve a *Passz* című záróvers, s a kötet idején született az 1990-es *Magánhasználatra Marinak* című, a hátrahagyott versek között közölt szonett is. A *Szent a béke* és az *Elégia* két tercina helyett egy tercínával és egy kvartinával zárul, a *Mackie Messer szonettkísérlete a siralomházban* pedig egy septinával. Horváth Kornélia Petri *Valami ismeretlen* kötet szonettjeiről azt állapította meg, hogy a gyakori choriambusokkal Arany és József Attila hagyományát követi, jambikus lejtésű szonettjei sűrűn élnek az anaklázis lehetőségével, a rímszerkezet azonban minden szonettben eltérő. Feltűnően sok pirrichiust és időnként anapestust használ, utóbbival „a Chavy Chase-strófa eljárását is idézi, amely előszeretettel folyamodik különösen a sorkezdő jambus anapestussal való helyettesítésének fogásához”.⁶⁷⁷

A *Sár* kötet (1993)⁶⁷⁸ létösszegző költészetet hoz létre, fordulópontnak tekinthető, ebben „szinte átmenet nélkül szűnik meg a tisztánlátás, a nézés vagy akár a nézelődés morális kényszere, a végső evidenciák felőli beszéd létjogosultsága.”⁶⁷⁹ A *Sárban* a jelenlét helyett inkább a „jelenlennél” vagy a lét értelmetlensége domborodik ki,⁶⁸⁰ és ez a

⁶⁷⁶ THOMKA Beáta, *A napsütötte sáv radikalizmusa*, lásd LAKATOS 2000, 238.

⁶⁷⁷ HORVÁTH 2017A., HORVÁTH Kornélia, *Versforma és intertextualitás. Szonettvariációk a Valami ismeretlen kötetben*, lásd HORVÁTH 2017, 121–138.

⁶⁷⁸ Például: *El nem küldött levél*, *Grammatika Universalis*, *A lírai én meg amit zárójelbe tett*, *Most éppen itten stb.*

⁶⁷⁹ KERESZTURY 1998, 159.

⁶⁸⁰ Pl. *El nem küldött levél*, *Grammatika Universalis*, *A lírai én meg amit zárójelbe tett*, *Most éppen itten*.

szonettekben is látható, a *Megint megyünk* kijelenti, hogy „A nyelv hatalmasabb használóinál.”, a *Sár* pedig azt, hogy „Mindig és minden valami *helyett* volt.” Petri e kötetben töröl, visszavon és felülír, nemcsak a megírt, hanem a meg nem írt darabok története is reflektálttá válik: „s ma még egy szonettet kell / el nem kezdenem. Amolyan penzum, évfordulóra. / És ez a legnagyobb felelősség: / el nem kezdeni. / Ilyenkor még annyit támpont van – – –” – szól az *Interjúrésztlet* zárata.

A szonettek temporális és térbeli beágyazódása kompozicionális gondolkodást mutat: mind a folytonos időhatározókkal (*megint, ezennel, most, pillanat*), mind a szonettek keretező funkciójával: a *Megint megyünk* a kötet nyitó, a *Sár* a záróverse, a könyv tehát e sorral kezdődik: „Megint megyünk. Vagyis állunk tovább.” – ez a visszavontság, majd részletező, analizáló attitűd a nyelvet elemeire bontja, a mondat, a mondat nyelvtani alanya, a többszám jele, a birtokos eset, az *-ás/-és* képző, az *ü*-betű stb., sőt még a *deverbális nómenképző* (*Grammatica Universalis*) is sorra kerül.⁶⁸¹ Az önreflexív *Interjúrésztlet* tematizálja, s egyúttal tagadja az alkotói válságot: „Az elmúlt két évben [...] minden áldott nap / legalább egy verset nem írtam meg [...] s ma még egy szonettet kell / el nem kezdenem. Amolyan penzum, évfordulóra. / És ez a legnagyobb felelősség: / el nem kezdeni.” A kötet ezután két szonettet közöl, az egyik a záró *Sár*, a másik a „*Ha nem vagy itthon, üres a lakás*”. Utóbbi az arisztotelészi *hylomorphizmust* idézi fel („mert a szótagszám terebélyesednék, / messze túl-túl a megengedhetőn, / de már hagytam is abba, amidőn / megérkeztl, mert nincsen szonethetnék- // em nekem, csak az időm / töltöm, mint karalábét vagy tökö”), amely szerint minden létezőnek van szubsztanciája (*hyle*) és formája (*morphe*), s a passzív anyagnak a forma ad életet, az az aktív princípium, amely nélkül nem tudna egészként megjelenni. A megtelítésként értett aktivitás a múlt idő értelemmel való felruházására, s a szonettforma tartalommal való megtöltésére vonatkozik, ugyanakkor az *időtöltés* szó egyaránt utalhat a kedvtelésből, passzióból művelt cselekvésre és az unaloműző, értelmetlen pótcselekvésre. A cím kettős tükröt tart, nemcsak önmagában értelmezi át a verset, de intertextusként pretextusának szövegét is mozgásba hozza az értelmezésben: az *Elégia* című szonett első sorát kölcsönzi (s erre ekképp is reflektál: „Csak ismételni tudom önmagam”), az öntükröző, s egyben önironikus gesztus tovább értelmezhető annak második sora által: „Én csak tátongok. Üresség vagy űr?”. A lírai én tehát a forma (lakás/szonettforma)

⁶⁸¹ Wittgenstein már idézett 7. paragrafusát is úgy elemzi Petri egy prózaversben, hogy a *muß* jelentését járja körül: *lehet, parancs, hatalmában áll, mondható* (*Hommage à Wittgenstein*).

megöltését tartalommal (E/2./lírai esszencia) kudarcra ítéli, ugyanakkor ennek kijelentése során, performatívan épphogy beteljesíti, s ezért összekacsintva az olvasóval, annak nyelvet ölt: mint „kutya, csak lihegek és *nyelvet* öltök.” A kurziválással figyelmeztet a *nyelv* önmagából eredő ambiguitására, s a sortöréssel („kilökött / kutya”) pedig reflektál a szó jelentésére és rímhelyzetére, az utolsó sorba *kilökött* lírai kutyaként történő beíródásával pedig újabb (harmadik) jelentéssel ruházódik fel a *nyelvöltés*. Az *öltés* szó a *Veszekedés* című versben tér majd vissza: „Elnézegetem a szőnyeg mintáit, / és azt gondolom, hogy / öltetni kéne. Testet? Alakot?” – majd a lírai én ezt is visszavonja: „keveset számít mindez. / Elég, ha megbékéltem rámtekintesz.”. Minden pusztá érzékcsalódás, a mottó épp az a műalkotás reflexív létmódjára figyelmeztet: „Egy vers előállítása során az ember nemcsak a versre figyel, hanem önmagára is.” és: „Később látni fogjuk...” – mindkét idézet Gottfried Benn-től származik a *Líraproblémákból*, az utóbbi mondat így folytatódik: „hogy mely egzisztenciális háttér meglétével vagy hiányával függ mindez össze.”⁶⁸² Megjegyzendő azonban, hogy ez Benn-nél félreérthető lehet, hiszen a líra nála éppen nem az én (önmaga) kérdése körül, hanem az én státuszának elbizonytalanítása körül forog.

1993-ban, a *Sár* idején keletkezett egy cím nélküli szonett is, amelyhez Petri az alábbi ironikus megjegyzést fűzte: „Ezt nem publikálhatom. / Petri György / 1993. április 21. / P. s. Azt sem mondva / meg, kinek irtam. Találják / ki. (A címzett tudja, mert / egyben tulajdonosa is a / kéziratnak, halálom / után...)” A szonett így szól:

Úzött és hajszolt vagyok, mint a vad
egész' lestrapál a családi élet,
vagyis az, amit véled élni vélek
alig találok a sliccgombomat,

és azt mondom magamnak: „Kiheréllek!
Alantas barom, akit csak a vak
ösztön vezérel, szí-szi-szagokat
szímatre: velem nem Leben az élet.”

<...>

⁶⁸² BENN 1991.

Magasztosulhatnék is szűzies
lényedhez, hogyha nem lenne pinád,
mondhatnám: sétáljunk, a táj kies,

de szőreidre gondolok... de fád
dolog volna, nem lelni, mi kiles
onnan a kis prima ballerínát.⁶⁸³

A *Sár* kéziratán jól látható, hogy címe eredetileg *Helyett* lett volna (azonban végül egy másik vers került be a kötetbe ezzel a címmel),⁶⁸⁴ a *Megint megyünk* kézírata pedig „A költészet: anómia.” sor helyett, törlés előtt „A vers csak anomália.”-versmondatot mutatja.⁶⁸⁵ Az *anómiához* hangzásában hasonló *anomália* inkább pusztán rendellenességet, szabálytalanságot jelent, míg az *anómia* az afázia egyik fajtájaként számontartott beszédzavar, tágabb értelemben valami ’nem-megfelelés’, céltalanság, irányvesztettség, amely a normaszegő társadalom sajátja – a fogalmat Durkheim vezette be a szociológiába devianciaelméletében.⁶⁸⁶ Ha mindez a költészetre vonatkozik, akkor úgy értelmezhető, hogy a 20. század végén a lírai megszólalás csupán célját tévesztett vagy céltalan pótcselekvésként funkcionálhat. A kézirat az idézett verssort megcsillagozza, majd lábjegyzeteli, az itt közölt sorokat azonban később áthúzza. Az áthúzott lábjegyzetben ez áll:

*„nyelvi forradalom” – mondják
olykor, no nem: a távolság:
a béka segge és a magas ág.
A nyelv – hála Istennek – nem
forradalmasítható.

Ez megerősíti, hogy a nyelv szándékosan, kívülről irányított eszközökkel nem befolyásolható, a költő („emberfia”) is csak „vak tükörre kriszkrakszol / időtöltés végett”, zsírkrétával. A *vak tükör* oximoron (egyszerre sötét és világos) funkcióját veszített, visszatükrözni és látni nem képes üveglapként az érzéketlenség, válasz nélkül hagyás és a

⁶⁸³ Lásd Kiss Ferenc gyűjteménye.

⁶⁸⁴ A vers egy borítókra íródott, lásd Kiss Ferenc gyűjteménye.

⁶⁸⁵ A vers datálása: „Víziváros, ’90 október 25.”, lásd Kiss Ferenc gyűjteménye.

⁶⁸⁶ DURKHEIM 1982.

reflektálni képtelenség jelképezője lehet (ugyanakkor Babits vak diójára is utal). Ha a tükör vak, azaz nemhogy nem láttat, de még csak nem is lát, akkor elveszítette korábban meglévő – a veszteségnek jelentősége van! – apotropaikus képességét, így maga az írás sem szolgál *többé* (ön)tükröként, ráadásul nem is olvasható szöveggént, pusztán értelmezhetetlen krikszkraszként jelenik meg, olyan következtetlenségről tanúskodó vonalak, jelek véletlenszerű összességként, amelyek beíródása – mint ahogy a tükörfelületről letörölhető zsírkréta használata is – a gyerekjátékra jellemző. A *vak tükör* „a Jézus-metáforán kívül [...] egy másik biblikus, nevezetesen Pál apostoli allúziót is magában rejthet, de kontextusba hívhatja akár az *Őszikéket* író Arany Jánost is.” – jegyzi meg egy értelmező.⁶⁸⁷ Ahogy a *Sárban*, az utolsó, *Amíg lehet* kötetben is – amelynek szintén szonett a címadó verse,⁶⁸⁸ – letisztult, és nemcsak a fiziológiai állapothoz köthető, önértelmező öregségeköltség van jelen. Az *Amíg lehet* két szonettje, az egymást követő *Amíg lehet* és az *Így kezdődött* is ezt mutatja meg, már-már elégikus szerelmi költeményként, a temporalitás reflektálttá tételével.

ZÁRLAT

A (petarca) szonettforma tehát Petri György költészetében végig jelen van,⁶⁸⁹ minden más versformánál jelentőségteljesebben, variabilitását és életképességét mutatja e darabok tematikai, s még inkább formai sokszínűsége, tendenciózus eltolódása. A '60-as évek klasszicizáló szonettjei után (anti)hommage-ként és újjáírásként is értékelhető szonettpusztítás-csonkítás következik, a születőben lévő posztmodern szonett a formát részre bontja, majd az életmű utolsó szakaszában ismét klasszicizálónak, ám egyúttal ironikussá és egyedivé is válik a Petri-szonett. A személyesség foka és a téma folyamatosan alakulóban van, de szinte mindvégig önreflexívek Petri szonettjei, s azok kiemelt szerepet kapnak a költészetelmélet, az ars poética kifejtésében is, még ha épp a kimondhatatlanság és a hiány eredendő élményét vagy épp egzisztenciális, illetve közéleti/politikai problémákat feszegetnek is. Az atmoszféra vagy a hangoltságok poetológiai-filozófiai jelentősége tehát itt az, „hogyan olyan tapasztalati anyagot bocsátanak az elemzés rendelkezésére, amely történelmi és egzisztenciális konkrétságában teszi az emberi lét mélystruktúráit

⁶⁸⁷ H. UJLAKI 2007, 163-

⁶⁸⁸ A versről részletesebben lásd SZEPES 2000B.

⁶⁸⁹ A hagyatékban maradt versek között az életmű bármely szakából található még szonett vagy szonettszerű vers, amelyek teljes igényű, hiánytalan felsorolását jelen szöveg nem tűzte ki céljául.

hozzáférhetővé.”⁶⁹⁰ Ahogy Babits írta 1918-ban: „ami a filozófiában kifejezett gondolat, az irodalomban mély és tompa érzés”,⁶⁹¹ s hasonlózt mondott Petri is épp egy Babits-vers elemzésekor:

A poézis az életproblémák megjelenítésében és kezelésében átveszi még a filozófiának a szerepét is. A poézis több, mint gondolat. Aki ezen a nyelven beszél, az életeseményeket egészében magába foglalja, megéli és képes átadni, továbbítani.⁶⁹²

Petri tehát még akkor is megtartja szonett hagyomány ünnepélyességét, amikor leginkább lebontani látszik ezt a versszerkezetet, s még akkor is felemeli, jelentőséget tulajdonítva neki, amikor éppen profanizálja azt. A poézis mint a filozófia helyét betöltő mesterség/nyelv felfogása Petrinél tehát egy, a 20. század végére idejétmúlt, inkább nyugatos, babitsi, illetve későmodern dichotómiához, poétikai tradícióhoz és lírafelfogáshoz vezet vissza – s tudatosan ez is a célja. Egy interjú vallomása is ezt támasztja alá: „úgy érzem, olyasmit csinállok, ami a tradicionális költészet egyfajta megújított változata. Ezt remélem.”⁶⁹³ Tehát csak részint igaz Keresztury kijelentése, aki szerint Petri „kánont bont le és kánont terem”,⁶⁹⁴ hiszen valójában lírája nem hoz radikális fordulatot, hanem a meglévőt adaptálja a 20. század végi „igényekhez”, sokkal inkább konzervatív és tradicionális, mint paradigmaváltó módon.

⁶⁹⁰ SCHWENDTNER, 1999.

⁶⁹¹ BABITS 1978E.

⁶⁹² PETRI 2005, 359. Petri líraelméletéről részletesebben lásd HORVÁTH 2012.

⁶⁹³ PETRI 2005, 105.

⁶⁹⁴ KERESZTURY, 1998, 15.

VII. „NEM EGÉSZÍT ÉS NEM IS EGÉSZÜL”. KITEKINTÉS A SZONETT 21. SZÁZADI ÁTÖRÖKÍTÉSÉRE

„a kék- és széncinegék szonettet írnak”

Németh Zoltán

Vajon „a posztmodern végét jelezné az ismét egyre gyakrabban felbukkanó szonett a fiatal költők munkái sorában”?⁶⁹⁵ – idézi Bodor Béla az általa is bírált kérdést. Természetesen, ha ez így volna, nem beszélhetnénk posztmodern szonetről, márpedig létezik, ahogy a kortárs szonett is, s nem mutat radikális elérést a korábbi szonettekhez képest egyik sem, együttélnek a történelmi korok és művészeti irányzatok szonettjeinek különféle válfajai és újabb módosulatai a jelenben.

A kortársak számára a későmodern és posztmodern költők hatása hasonlóan nyomasztó és kihívást jelentő, mint az előző költőgenerációra József Attila vagy Babits hatása volt. Lengyel Balázs így fogalmazott 1946-ban – az Újhold programadó cikkében – Babitsról: „Ilyen nagy lélegzettel ki tudott még minden formát a múltból véréhez fűszerül beszívni, egyetemességébe beolvasztani, tökéletességéhez eszközül felhasználni? Egy egész utánakövetkező nemzedék elől szívta el ezzel a levegőt. A második nemzedék legelső irodalmi helyzetérzékelése talán éppen ez volt, ez a fuldoklás.”⁶⁹⁶ Gyakran épp az elnyomottság érzése és a más formákból, műfajokból kiábrándultság vezeti a költőt a szonetthez: „[h]a a költő szabad formáinak általánosságából kiábrándult, a szonett formakényszerében találja meg – paradox ez – hihetetlen szabadságát”.⁶⁹⁷ A szonett (vissza)fordulás a 20. század végi és a mai magyar irodalom meghatározó gesztusa, szinte minden költő kipróbálja ezt a formát pályája valamely szakaszában, hiszen az „Alak Sonett” máig képes működtetni a trubadúrlíra, a romantika vagy akár a (poszt)modern líra tradícióját.

SZONETTCIKLUSOK, -KÖTETEK, -KOSZORÚK

E munkában több olyan költőről szó esett egy-egy külön fejezetben, aki a 20. század magyar irodalmába szonettekkel (is) beírta a bevét, közülük – a részletesebben tárgyaltak közül kettő

⁶⁹⁵ Idézet Bodor Bélától, aki e feltevésre mint általa egy irodalmi rendezvényen hallott számárságra utal, lásd BODOR 2000, 114.

⁶⁹⁶ LENGYEL 1946.

⁶⁹⁷ EGYED 1978.

szonettciklussal vagy szonettkötettel is, ilyen Weöres Sándor (az *Átváltozások* ciklussal) vagy Faludy György (*100 könnyű szonett, 200 szonett* szonettköteteivel). A korszakból kiemelkedő továbbá például Rónay György szonettciklusa (*A Szent Anna templom tornyai*), Gergely Ágnes szonettkoszorúja (*Johanna*) vagy Somlyó György szonettkötetei (*Ami élni segít; Talizmán: 101 szonett; Talizmán: 138 szonett*). Az először 1990-ben, százegy szonettel megjelent Talizmán-kötet Vas István előszava szerint „írók, költők, művészek és tudósok alakjain, művein, vagy csak egy-egy során, szaván, mozdulatán keresztül száz szonettben meg akarja írni az emberi kultúra történetét [...] ez a százegy szonettes *kultúratörténet* mégsem gondolati költészet, hanem líra. Igaz, különleges líra.”⁶⁹⁸ A talizmán mint védőamulett mágikus tulajdonságát ezúttal az írott szó, vagyis a szonettekben álló kötet veszi át, amelyben a szonett éppannyira hangzó (recitálható), mint írott. Baka István egyik korai szonettje⁶⁹⁹ is „varázserővel bír”: a *Mágikus szonettek* című párvers előbb a „rózsa szellemének” kinyerését írja le, majd a „líra szelleme”-ét, amelyet úgy lehet előhívni, hogy önmagadat, s „napjaid élő kivonatát” kell beáldozni hozzá, s ha „sikerrel jártál – napsugár ha érint, / elmédben, metaforákkal tele, / megjelenik a líra szelleme.” A rózsza a szonettekben régóta előforduló motívum, gyakran a transzcendens megtapasztalásáról tudósít, amely a petrarkistáknál összefonódik a szerelem és a látás miszticizmusával, Petrarcanál a lángoló szellem például olyan, mint „élő hó fölé vigyázva / elhintett rózsza” (*CXLVI.*).⁷⁰⁰ A rózsza az istenire is vonatkozik, a rózsafűzér és szent szűz említése által mariológiai kontextusba is kerülve. Időnként Petrarca Laurájának allegorikus megjelenése is vonatkoztatható Máriára,⁷⁰¹ – a szerelem általi mennybejutásról, a dolce stil nuovo korabeli aszcenziós líráról korábban már szó esett.⁷⁰² A rózsza a magyar irodalomban is összefonódik a szonettel: Berzsenyi versében (*A szonetthez*) Laurával köti össze az ezüstsavú szonett keletkezését, „Cypris’ rózsalehelleté”-nek létrejöttét.⁷⁰³

Az elmúlt években több alkalmi szonettkoszorú is készült, ezek közül jelentősebb például a Weöres *Hála-áldozat* című versére, az 1998-as Költészet napjára írt

⁶⁹⁸ VAS István, *Előszó*, lásd SOMLYÓ 2005, 6–7. [Kiemelés: P. A.]

⁶⁹⁹ Baka István egy másik, *A negyvenedik év* (1988) című szonettjét – amelyben „a nyelv akasztott kéklő nyelve romlik / rothad hiába éles mint a tör” – Markó Bélának adresszáta, akinek szonettjeiről Elek Tibor tudósít: ELEK Tibor, *Az örökéletű megtisztított forma. A szonett-trilógia*. lásd ELEK 2014, 145–165.

⁷⁰⁰ PETRARCA, Francesco: *CXLVI.*, ford. Simon Gyula, lásd PETRARCA 1988, 142.

⁷⁰¹ Részletesebben lásd GÉCZI 2008, 50–52.

⁷⁰² Lásd az értekezés 133–138. oldalait.

⁷⁰³ A teljes verset lásd az értekezés 35. oldalán.

szonettkoszorú,⁷⁰⁴ de hasonló vállalkozás a Parti Nagy Lajos 50. születésnapjára írt *Mintakéve* (2004) is, amely két szonettkoszorút tartalmaz (az egyik szerzője tizennégy, Hizsniai Zoltán által felkért kortárs költő,⁷⁰⁵ a másiké ő maga). Hizsniai szonettkoszorúját *Szonettkosznak* nevezi el, ez az *Ének* című verseskötetében jelent meg másik két szonettkoszorú (*Különb világot; S írv egy végsőt*) és egyéb versek kíséretében, 2010-ben. A fragmentált *szonettkosz* elnevezés Tandorit idézi, aki torzót hozott létre az eredeti *szonettkoszorúból*, „csonkoltan jelentésszerű címvégződésével, szóelemével is föltárva a szonettkoszorú telt szépségéhez és kíváncsi tökélyhez való kompozíciós viszonyát” – fogalmaz Tarján.⁷⁰⁶ A fentiekhez hasonlóan többszerzős, omázs gesztusú magyar szonettkoszorú egy 2015-ben született, hazaszeretetről szóló versciklus,⁷⁰⁷ amely József Attila *Hazám* című szonettciklusának hetedik darabjára készült, s megzenésítésre is került.⁷⁰⁸ A töredékességgel, az elliptikus szerkezettel játszik egy szintén a *Hazám* hetedik darabját megidéző Parti Nagy Lajos-vers is: a *Szívlapát* zárószonettjének tercinái így szólnak: „szellőzködött a nagy melegbe, / míg oda mélyén elsimedve / morgott e nyelvi mű miatt, / morogjon, aki buksi medve, / édes hazám, ne vedd szívedre, / hadd legyek hús”⁷⁰⁹ – a versvégi hiány több lehetőséget ad: szemlélteti a lezáratlanságot, a higgadtságra felhívást, és behelyettesíthetővé teszi az eredeti kontextust: „hadd legyek hűséges fiad!”, ugyanakkor bármely hasonló hangrendű és értelmében ideillő szókapcsolat betoldható ide, az olvasó feladatává válik az inkorporálódás, a nyitott mű aktív befogadóként való értelmezése.

Kovács András Ferenc *Vendégkoszorú egy vendégszonettre* (2005) című szonettkoszorúja is József Attilának hódol, mesterszonettje, amelyet vendégszonettnek nevez, József Attila *Légy ostoba* című verse. József Attilához kapcsolódik az a 2017-es vállalkozás is, amely költőversenyt, szonett-párbajt hirdetett a költő emlékére.⁷¹⁰

⁷⁰⁴ Szerzői: Bella István, Beney Zsuzsa, Borbély Szilárd, Ferencz Győző, Géher István, Kalász Márton, Kántor Péter, Kodolányi Gyula, Lászlóffy Aladár, Parti Nagy Lajos, Takács Zsuzsa, Tőzsér Árpád, Varró Dániel, Balla Zsófia.

⁷⁰⁵ Szerzői: Kukorelly Endre, Jász Attila, Mizser Attila, Borbély Szilárd, Térey János, Orbán János Dénes, Balla Zsófia, Peer Krisztián, Varró Dániel, László Noémi, Kemény István, Vörös István, Tóth Krisztina, Kovács András Ferenc, Parti Nagy Lajos.

⁷⁰⁶ TARJÁN 1998.

⁷⁰⁷ Szerzői: Dobai Péter, Zsille Gábor, Oláh János, Lackfi János, Tóth Krisztina, Lanczkor Gábor, Térey János, Zalán Tibor, Tőzsér Árpád, Mezey Katalin, Szálinger Balázs, Erdős Virág, Lázár Balázs, Rózsássy Barbara.

⁷⁰⁸ *Végre József Attila-lemezzel jelentkezik a Kaláka*. lásd *Fidelio*, 2015. 12. 02. = http://fidelio.hu/jazz-world/2015/12/02/vegre_jozsef_attila-lemezzel_jelentkezik_a_kalaka/

⁷⁰⁹ A vers Juhász Gyulát is megidézi: „Az ember medve, alszik és morog.” (*Tápai lagzi*).

⁷¹⁰ Erről lásd az értekezés 61. oldalának 217-es jegyzetét.

A szonettkoszorú a '70-es években (újra) divatba jött, egy fiatal, romániai irodalomkritikus 1979-ben újbóli térnyeréséről ezt írta (Szöcs Géza, Palotás Dezső versei révén):

[...] a hetvenes évek közepének-végének egyik uralkodó (?) formája is – a *szonett*(koszorú) – egy gyökeresen megváltozott helyzet (s egy újabb nemzedék) erősen bonyolult tartalmait, magatartás-módozatait kísérli megformálni. Nem új formáról van szó, minthogy a szabad vers esetében sem beszélhetünk erről az ötvenes, hatvanas években, csupán egy műforma újrafelfedezéséről. Kiemelték az úgymond klasszikus (irodalmi) kontextusból, s új összefüggésben új jelöltek kapcsolódtak a régi formához.⁷¹¹

A *Költők koszorúja* című Markó Béla-darab (1987) tizennégy magyar költőt személyesít meg Janus Pannoniustól Petrőczy Kata Szidónián át Radnótiig, így folytatva párbeszédet az elődökkel, az irodalmi hagyománnyal, főként a „magyar szonettekkel”. Hasonló vállalkozás ehhez a *Szétszaggatott szonettkoszorú*, Kiss Judit Ágnes 2006-os munkája, amelynek mesterszonettje Babits/Dante-parafrázissal indul: „Az emberélet útjának felén / még nem tudom, hogy hová is jutottam.”, majd Arany János, s más költők sorait emeli be versébe, kevésbé explicit módon, ám szinte „[a]hol elhangzik egy szó, ott egy egész nyelv szólíttatik fel.”⁷¹²

Kétkezes szonettkoszorúk is születtek az utóbbi években, ilyen Kovács András Ferenc és Tompa Gábor *Depressio Transsylvaniae* (2011) című kötete, amely egyszerre paródiája a szonettnek és az erdélyi költészetnek, s magát az irodalmi hagyományt, a tradicionális értékeket is kritika tárgyává teszi. Felbukkan a kortárs irodalomban egy ún. *szonettregény* is (Csontos János műfajmegnevezése), amely a szonettkoszorúnál is nagyobb vállalkozás: tizenhárom szonettkoszorúból, s összesen százkilencvenöt szonettből áll, a százkilencvenhatodik pedig a mesterszonettek keretsoraiból szövődött hatványozott szerkezet („a mesterszonettek mesterszonettje”). A kötetnek a regényhez nincs sok köze („fűzér csupán és nem regény”), nincs meghatározott narrációja vagy hősei, ám kirajzolódik benne egy világkép, autobiografikus-aposztrofikus elemekkel: „Önéletrajz minden sorod, / terhelő vallomás”, s „Téged jeleznek mind a jelzők, [...] magad vagy minden alanyod.”⁷¹³

⁷¹¹ BORCSA 1979, 970–971.

⁷¹² Hans Georg GADAMER, *A szó igazságáról*, lásd GADAMER 1994, 113.

⁷¹³ CSONTOS 1997.

Számkombinációval operált Bertók László is, amikor *Három az ötödiken: 243 szonett* című kötetét összeállította (1995). Az utóbbi évtizedekben a szonettkötetek száma is megszorodott, az alábbi szerzők közül több nem is egyetlen szonettkötetet írt: Kalász Márton (*Az imádkozó sáska*), Zalán Tibor (*A szomjúság nyelvén*), Jánosházy György (*Böllérek miséje; Vízöntő; Hiába ordítasz; Innen semerre; Lepkék a szekrényben*), Bertók László (*Kő a tollpihén; Három az ötödiken: 243 szonett*), Markó Béla (*Tulajdonképpen minden; Visszabontás; Festékfoltok az éjszakán; Elölnézet*). Ezekre jellemző, hogy leginkább a tizennégy soros szerkezetet építik be verseikbe, a szonett egyéb tartalmi vagy logikai jegyeit kevésbé. A szonettciklus még gyakoribb, hiszen kisebb lélegzetű, kevesebb kompozíciós munkát kíván, a fentieken túl ide sorolható például Egyed Péter, Palotás Dezső, Szőcs Géza vagy újabban Karafiáth Orsolya. A *Lotte Lenya titkos éneke* ugyan nem szonettkötet, de verseinek kétharmada szonett, egyik ciklusa (*Ki adja a másikat?*) pedig önálló szonettkoszorút is nyújt, e kötet tartalmazza a reflektált *Holdfény-szonettát* vagy az *Üvegolyót* is: „Szonettet írni rólad nem lehet – / gondoltam s lásd most cáfolom magam”. – írja. Hasonlóan vegyes típusú verseket tartalmaz Tóth Krisztina *Síró ponyva* című kötete is, de ebben is felfedezhetjük a szonett uralmát, ennek a *Diaporáma* címet kapott szonettje – ami korábban a *Mintakévében* szerepelt –, nemcsak Parti Nagy líráját, de Dantét vagy József Attilát is felidézi, s az én szétszóródásának Parti Nagy-féle jelenségére, illetve az alkotásra reagál: „Szonettbe fogja [...] / – mit is? Magát: fogja magát az Én”.

HAGYOMÁNY ÉS INTERTEXTUALITÁS

A hagyományba ágyazottság alapfeltétele a szonettnek, hiszen a forma-, műfaj-, vagy kultúrtörténeti, irodalomtörténeti tradíció a szonetthasználattal révén, egyéb reflektáltság híján is megszólal. Ezen túl az eredettudat és tisztelgés kifejezésekként írt omázsok, ajánlások, a szonettírók nevének vagy jellemző verssorának, kifejezéseinek, nyelvhasználatának, ars poeticájának átemelése, s ezek kombinációja is tetten érhető.

A szonettválasztás nemcsak belülről, hanem kívülről, a társadalom felől is motivált lehet,⁷¹⁴ Markó Béla például a nyolcvanas években a diktatúra miatt választotta a szonettet, „az útkeresés rémületével”, az elmúlt évekre azonban már „a meglelt út örömeivel”

⁷¹⁴ Nemrég bukkant fel egy érdekes, politikai-társadalmi kontextusú szonett: KRASSÓ György *A szonett* című verse, lásd KOLLÁR 2017.

azonosítja e formát – véli Elek Tibor.⁷¹⁵ Markó 1990-ben úgy fogalmazott, hogy a „hagyományból nem érdemes kilépni. Át kell engedned magad ennek az évszázados áramlásnak, hogy sodorjon »új vizek« felé.”⁷¹⁶ 1982-es kötetében szerepel a Tandori címadását idéző *A megtisztított forma* című szonett, amely a *Talált tárgyra* irányuló válaszként értelmezhető, rombolással kezdődik: „Márvány-frízek robbannak, szétszakadnak, / lecsúsznak házunk hideg homlokáról”, a márványszobor csákánnyal való szétverése után a tiszta meztelenség marad, s a díztelen, sebtelen arc, mint a tabula rasa és az őszinteség képe (ez a rombolás azonban nem üt rést a szonett testén, csupán tartalmi). A kőből, márványból valamely eszközzel formálandó szonett képe többszázéves hagyományra tekint vissza,⁷¹⁷ a korszakban Gergely Ágnesnél még *gyémántcsiszoló*ként jelenik meg a példakép: *Spinoza* egy szonettben (az 1978-as *Kobaltország* versében), amely önreflexíven, saját struktúrájáról is tudósít: „sosem bűn a forma [...] az erény édes szerkezet // Az arányérzék boldog Istene / tükrös lapjain szembenéz vele”. Egy évtizeddel korábbi szonettciklusának 14. versében *Johanna* „fehérmegre veri a szonettet”, vagyis e színesztézikus szóképpel kovácsként izzítja fel, kalapácsütésekkel formálja azt meg. A versbeli Johanna itt kúszik egybe a lírai énnel, Szent Johanna inspirációként él tehát tovább e szonettben, úgy ihlet, sugalmaz, mint ahogy egy darázs „dong a vasfűlekben”. Ez a dongás és a vas hangja (az elődöktől izzás, tűz motívuma) megelőlegzi Tóth Krisztina *Hálaváltozatát* (2004), amelyben mintha „Kormos Vas bongna, izzana a rács”. A vers Weöres Sándor *Hála-áldozatának* átirata, amelyhez Gergely Ágnes szonettje, a *Hálaadás-parafrázis* (2001) is kapcsolódik – a három szonettben a költőelődök, mint klasszikus sarokpontok idéződnek meg, Gergely Ágnes verse a lírai én tehetségének weöresi zárlatához („Bár a homokban lábnyomuk lehetnék.”) képest visszavontságát jelzi, illetve felemeli azt: „Bárcsak a porban lábnyomuk lehetnék.” – a por a homokkal szemben értéktelen, s sokkal illékonyabb anyag, a (testi) múlandóság jelképe, a lábnyom ez esetben halovány és efemer jelenség. Ugyanakkor az elődöket egy ősi temetkezési szokás felelevenítésével konzerválja az örökkévalóság számára: a „hat nagy halottat burkol gézbe hálám” – sor megidézi a vers két költőjét, Nemes Nagyot (*Lázár*) és Yeats-et (*Bizánc-versek*). Tóth Krisztináié (amely mindkét pretextusánál több nevet hoz mozgásba, a nevek szótári alakjának szemantikájával is játszva: „Arany színek”, „Nemes Nagy dolog”, „Füst csapna fel”, „Kormos Vas bongna”)

⁷¹⁵ ELEK 2012, 60–66.

⁷¹⁶ KERESZTURY 1990.

⁷¹⁷ A szonett márványszoborhoz hasonlítását Michelangelótól kezdve lásd az értekezés 132–138. oldalain.

a vendégszöveg és a kimondhatóság ambivalens terhét tematizáló tercínával zárul: „bárhogy mozduljak, lángnyelven beszélek, / torkomban hangjukkal, de semmi az, / ha tőlük éghet éneke az ének.” *Árnyékszonettjét* (a hatvan éves) Petri Györgynek hasonlóan zárja: „Aki hat, van: húzódnánk árnyékába.”, s az izzás, bár predesztinált módon (lévén közvetlen intertextus Petri György *Már reggel van* című művének zárlatából: „Fejünk fölött / mint izzó jégdarab / delel a téli Nap.”), ebben is megjelenik: „telel fejünk felett az izzó jégdarab.”

Shakespeare hetvenötödik szonettjének néhány sorát Petri György, Tóth Krisztina és Kiss Judit Ágnes is vendégszöveggé tette, új jelentésárnyalattal és közléssel itatva át az eredeti költeményt. Petri György verse a vallomásosság („Az vagy nekem, mi seggnek a tenyér: / hol simogat, hol üt.”) és a profanizált szerelmi líra határán mozog („Háljunk egymásba járni mint a lélek”), miközben az írást tematizálja, s jelzi a tipográfiai esetlegességek materiális keletkezésének sajátosságait: „új gép: alig lelem az ü-betűt [...] Szögletes zárójelben / – ami nincs a gépeden.”) (*Az vagy nekem*). Tóth Krisztina úgy dekonstruálja az eredeti szerelmes verset, 21. századi szonetté téve azt, hogy hasonlatai – az eredeti verssel épp ellentétesen – nem a szerelem szépségét, hanem annak negativitásait emelik ki, így indul a szonett: „Az vagy nekem, mint rabnak a fegyőr, / seggnek a tanga, combnak a borosta.”, s végül így zárul a vers a csalódott szerelmes hangján: „Az vagy nekem, mi rég nem kéne légy, / lengő papír, én meg rászállva légy”. (*Az vagy nekem...*). Nemcsak a reneszánsz szonettre, de annak utóéletére, túlírtóságára is utal az önironikus *Hétezeröt századik* című Kiss Judit Ágnes-szonett, amely így kezdi kvartináit: „Az vagy nekem, mi gépeknek a power, / Mi bőr alatt az identity chip,”, nyelvezetét a technológia és a 21. század kényelmi létének kifejezéseivel szövi át (*chip, adótorony, chips, ízfokozó, full comfort, meeting, recycling, energy drink*). Szabó T. Anna nem írja át e szonettet, de lefordítja, és tulajdonképpen fordítása is egy választott interpretáció eredménye – a nyitány így szól: „Te táplálsz, mint az élőket az étel, / vagy éhes földet édes záporok.” –, így értelmezi magyarázatában: „A szép ifjú látása nem testi evés, hanem lelki felüdülés, szem általi töltekezés. Az evés mégis a bűn lesz, mert mértéktelen.”⁷¹⁸

Varró Dániel szintén fordított szonetteket Shakespeare-től vagy Edmund Spencertől, s írt is néhányat, például az évszakokról (*Téli szonett, Tavaszi szonett, Szonett őszi tárgyban*). Az utóbbit Parti Nagy Lajosnak ajánlotta, akinek *Szívlapátját* idézik meg e sorok: „Jaj, ötven év! A szív azt mondja: döb. / Jaj, meddig ér a lélek péklapátja?”, de az elődök közül Weöres

⁷¹⁸ SZABÓ 2013.

is beágyazódik a versbe: „Egy őszi tárgyú versben mennyi weörheny”, a szonett rímképlete ugyan mutat némi szabályosságot, szótagszámai és strofikája azonban nem követik a szonettszerkezetet. A *Téli szonett* pedig (mások mellett) Tandorival lép párbeszédbe: „E kókadás de oktalan! De gyors! / Mennyivel szebb a lomha medvesors!”⁷¹⁹ A *Bögre azúr* című kötetben szerepel a *Ki elmúlt huszonegy* című szonett is, a kötet záróverseként: „Ki elmúlt huszonegy, az már a csendet / szereti jobban, nem az összecsengő / rímek zaját. Annak a szonett a múlt.” – helyezi magát a lírai én egyszerre a hagyományon kívülre és belülre.

A már említett Kovács András Ferenc-féle szerepjátékok („álarcos líra”), alteregók, reminiscenciák, parafrázisok gyakran találkoznak a szonettformával. Több önálló tanulmány részét képezi az intertextualitás iskolapéldájaként számon tartott *J.A. szonettje*, amelynek már a címe is poliszémikus, az ambiguitás az írás reflektivitásával megképzett hagyomány-szemléletre is kiterjed: „nem dönthető a korhadt líra fája – / [...] s a szó a szájban senki: jövevény.” A szó, szöveg mellett a dallamnak, hangzásnak is nagy, ha nem nagyobb szerepe van a versben, e szonett a líra alapjaira kérdez rá, „olyan bonyolult és sokszorosán összetett (inter)textuális összefüggésrendszert épít ki, ahol az önreflexív viszonyok nem pusztán jelentéstani eredetűek (még akkor is, ha vendégszövegről van szó), hanem magában a szövegmédium művé válásának folyamatában képződnek, vagyis jórészt a beszélőhöz kevésbé kapcsolható retorikai és grammatikai szövegszintek versképző szerepének dinamizálásában, illetve ezáltal jönnek létre.”⁷²⁰ A *J. A. szonettjében* a lírai hang folyton visszautal a szöveg materialítására és a hang közvetítő szerepét tematizálja: „De van szöveg, mely falsít dallamán”. Az azonnal feltáruló motívumok (pl. „a dallam nem változtat szövegén” – *Emberék*; „Nem a való hát: annak égi mássa / Lesz, amitől függ az ének varázsa” – *Vojtina ars poétikája*) még mindig meglévő dilemmája mellett megszólal e versben Arany *Naturam furcâ expellas...* című szonettje, és a József Attila-i út folytathatatlansága is.

A *Dallaszöveg* című Parti Nagy Lajos-szonett ugyanezt a dilemmát írja tovább: „Hát mi tartoznék, mondd, a szövegéhez, / s mi dallamához zúzott üvegén?” – e retorikai kérdés rávilágít a líraelmélet egészének egyik alapproblémájára, de a szonettnek talán még hatványozottabb zsinórmértéke a tartalom és a forma viszonyának összeegyeztethetősége (és szétválaszthatatlansága), mint a műnem más altípusainak. Parti Nagy Lajos lírájában

⁷¹⁹ Lásd Tandori Dezső *A mennyezet és a padló* c. kötetének 34. szonettjét: „EJ, MAJD ELTARTANAK A KISMEDVÉIM!”

⁷²⁰ LÖRINCZ 2006.

érdeemes megvizsgálni a szonett szerepét, s nemcsak a *Szódalovaglásban* (1990), most azonban csak még egy példa rövid ismertetésére kerül sor. Parti Nagy ars poétikus, a szonett tizennégy soros formájára reflektáló verse, a *Merlin, gerlever* Babitsra és hideg szonettjeire utal, mottója idézőjelekkel tarkított: „Ezek hideg saláták. Mind ügyesség» (»Gundel Imre«)”, a versforma 4–4–3–3 osztatú petarca szonett, rímelése ABBA ABBA CDE ACD:⁷²¹

Babits Mihály: Szonettek

Ezek hideg szonettek. Mind ügyesség
és szenvtelen, csak virtuóztatás.
Bár munkában manapság nincs nemesség
ez csupa munka, csupa faragás.

Ha költő, ki lázát árulja: tessék!
itt állok cédán, levetkőzve! láss!
ez nem költészet; de aranyművesség!
s bár nem őszinte, nem komédiás.

Minden szonett egy miniatűr oltár
Ki vérigéket, pongyolán szeret,
az versemet ezentúl ne olvassa.

Ki hajdan annyi szívek kulcsa voltál,
Szonett, aranykulcs, zárd el szívemet,
erősen, hogy csak rokonom nyithassa.

Parti Nagy Lajos: Merlin, gerlever

Jobb (habár itt e tollas gerlever
se nyer, se vesz), hogy el ne szablya máris,
keres valami excaliburális
örökírot, s ha nincs, hát térdre er.

Lehet a szárnyas, fényes klott-rever
alatt arany a lyuk és a fonál is,
hogya a gomb tizennégy sor banális,
csak maskarádé, zsúr és nem zsiger.

S mert örökírot nincs hol venni, Merlin,
tinten penődöm, síkos fájln liner,
helyére szánkál minden elkevert rím,

hideg szonettem, íme itt hever,
s csak vár a Grálra imbisz és gigerlin,
hogy jön Babits, s bepólyál berliner.

Babits Mihály versének, amely a Nyugat 1910/1. számában jelent meg, motívuma (ahogy Szerb Antal kimutatta) megtalálható a Babits által ismert, fordított Dante Gabriel Rossetti-versben, ekképp: „A Sonnet is a moment’s monument / Memorial from the Soul’s eternity” (*The Sonnet*). *A lírikus epilógia* című, jóval korábbi Babits-vers, ahogy az életmű más fontos darabja is, szintén szonettformában fejt ki ars poétikáját, s mint arról a dolgozat IV/3.

⁷²¹ E vers említését lásd az alábbi elemzésekben: KAZAMÉR 2016.; KESERŐ József, „dallam s szöveg precíz tükördaraja”. Parti Nagy Lajos: Grafítnesz, lásd NÉMETH 2008, 115–122.

fejezetében szó esett, Babitsnak jelentős szerepe volt a 20. századi magyar szonett (újra)kanonizálódásában, térnyerésében. A Babits-vers a hidegséggel a forma vélt szenvtelenségére utal, Papp Ignác korábban említett költészettana is megjegyzi, hogy a

hideg játzsizág, a száraz elménczség, a nyavalgó puhaság nem a hangzatka illetéke: ide, hévség és forróság kell, azért a bánkódva epedő, örvendő, kesergő szerelem, búsongás, a reményben elhulló érzelmek, lángra gyújtó meglepések a hangzatka mind annyi tárgyai.⁷²²

Parti Nagy verse azt a nyelvi tapasztalatot mutatja meg, amely szerint a szavak jelentései nem táruulnak fel önmagukban, vagyis szótári alakjukban és kontextus nélkül nem hozzáférhetők. A *Grafitnesz* versének, a *Merlin*, *gerlever*nek már a paratextusai, címe és a mottója is kihívást jelenthetnek az olvasó számára, ám ezek megelőlegik a vers komplex olvasati lehetőségeit. A név a kelta legendákból és az Arthur-mondakörből ismert varázslóra utal (hogy valós vagy kitalált személy volt-e, arról máig viták zajlanak), a *gerlever* pedig gyógynövényekből készítet elixír, vagyis egy olyan likőr, amely sokféle gyógyhatású füvet tartalmaz. A Parti Nagy-féle nyelvlebotás, majd újraépítés gesztusához, a szósűrítésekhez hasonlóan a szóalak/hangalak szegmentálásával, ismétlődő kiejtésével újabb jelentések nyerhetők ki: *gerle* (mint galamb), *ver* (verdes, csapkod), *lever* (mint legyőz), *lever* (angolban: 'hatalom, befolyás'), *gear lever* (angolban: 'sebváltó') stb.

A mottó szándékosan rontott, átalakított idézete álhommage, amely a leghíresebb magyar konyhaművész névét citálja, vagyis pontosabban Gundel Károly fiát, Imrét, aki nemcsak vendéglátós, de két gasztronómiai könyv szerzője is volt. A Babits-parafrázis párhuzamot teremt a költészet és a gasztronómia között, s (a címmel együtt) azt impikálja, hogy mind a líra, mind az étel/ital olyan konstrukció, amely mechanikusan, alapanyagokból és receptekből elkészíthető, összeállítható (mint a hidegsaláta vagy gyógylikőr). Ugyanakkor ez a sugallt jelentés éppúgy ironikus is, mint az eredeti Babits-versben: „Ezek hideg szonettek. Mind ügyesség / és szenvtelen, csak virtuóztatás.” A szonett végére feltárul a Babits-hoz való viszony: „jön Babits, s bepólyál berliner.” – vagyis mint egy csecsemőt, utódot betakar, eligazít. Így a lírai én számára mint szülő, előd, elérhetetlen és tisztelt nagyság magasodik a vers fölé. Az utolsó szó ismét sokrétű jelentéshálózattal bír, J. F. Kennedy mondatát is megidézi (s általa a szolidaritást a kelet-európaiakkal), ugyanakkor a

⁷²² PAPP 1846, 122.

német precizitást is magában hordozza, de a gasztronómiai kontextus révén a sör vagy a sütemény képe is felidéződik: mint fogyasztható terméké. A vers legalább négy szinten működik: az Arthur-kultúrkör kontextusában (Merlin, excaliburális, Grál), a gasztronómiában (saláta, gerlever, imbisz), a divat-öltözködés terén (klott-rever, gomb, gigerli, maskarádé) és természetesen az önreferenciális, ars poétikus szinten. A tollas gerle az első sorban így a költőre vonatkoztatható, a homoním *toll* szónak az íróeszközeire való utalásai kidomborodnak: „excaliburális / örökírot”, „örökírot nincs hol venni” vagy „tinten penődöm”. E ponton egy Zrínyi-pretextus is felidéződik: „Nem írom pennával, / Fekete téntával, / De szablyám élivel, / Ellenség vérivel, / Az én örök híremet.” (*Az idő és hírnév*), s a második sor „szablya máris” kifejezésében – a szabás-varrás mellett – szintén a Zrínyi-féle kettős fegyverre történik allúzió. A szövet-szöveg egymásba fonódása is jelentéssé válik: ahogy egy selyemszövetből elkészül egy ruha, ahhoz hasonlóan épül fel a vers is: hiába a tizennégysoros gomb, vagyis a díszegyenruha, ha az viselője számára csak maskarádé („zsúr és nem zsiger”), mint ahogy a versforma is hiába áll össze, ha nincs benne érzés – ebben a vers ars poétikája Babits szonettjét követi. A szonett nemcsak a Babits-i gondolatot és formát viszi tovább, átmentve az értékeket a 21. századba, de a líra- és szonett hagyomány legalapvetőbb eszközeit is klasszikus értelemben használja: a paratextusok, a szakaszokra osztás, a rímelés, a tömörség és a zeneiség a szonettnek éppoly jelentős funkcióval bíró jegyei, mint intertextusai.

SZONETTKONTAMINÁCIÓK- ÉS MUTÁCIÓK

A szonettforma megújítása szintézisteremtési vágy régi és új között, a több évszázados tradíció, illetve az avantgárd, a posztmodern és a kortárs líra között, e nóvumokra helyezte hangsúlyát az előző néhány fejezet, így az ott tárgyaltakra már nem tér ki, célja néhány kortárs invenció bemutatása. Ilyenek Baka István *tükörszonettjei* a nyolcvanas-kilencvenes évekből (*Századvégi szonettek*, *Darázs-szonettek*, *Orosz szonettek*), vagy az 1993-ban publikált *Kegyelmi záradékának szonettjei*: három szonettből a középsőben csak egy kvartina szerepel szavakból álló strófaegységként, a másik kvartina és tercínák csupán ellipszisként aposztrofálódtak, kipontozva jelezve hiányukat. Ez a kihagyásos szerkezet és tipográfia neoavantgárd gesztusként értelmezhető, s emlékeztethet Weöres *Sándor A semmi*

*szonettje*⁷²³ című versére. A hiány, a befejezetlenség jellemzi Kemény István első kötetének egyetlen szonettjét, *A nagykiterjedésű parkot* is, amely a petrarcai kvartina-tercina felosztást követi, de rímelésében eltér a petrarcai szonettétől, sőt, mintha kifejezetten a rímek kigúnyolását tűzné zászlajára: „Ez a belső völgy, ide már ritkán / vetődik felületes ember, itt már” – ez ugyanannak a hiba poétikájának szándékolt terméke, mint amit Keresztesi Petrinél nevez annak.

Petőcz András szonettmutációként értékelhető versei, a *Behatárolt térben* (2010) darabjai 1984 óta íródtak, műfajukat a szerző zárójelversként határozza meg alcímében. A tizennégy soros versek kettős zárójel közé vannak foglalva, és noha nincsenek sem tipográfiai, sem tartalmilag élesen egységekre tagolva, minden kvartina és tercina zárósora mellett, balra, sorszám (4, 8, 11, 14) szerepel. Petőcz szonettmutációi kialakítják sajátos formájukat és területet, az általuk körülhatárolt tér éles leválasztása, a külvilágtól való differenciálása történik a szövegek elején és végén használt kettős zárójelek által. Szepes Erika szerint ezek egyike „talán a börtönrács, a forma fogdája; a másik viszont egy belső zárójel, mellyel a bennünk zajló folyamatokat, érzelmeket, titkolt gyengeségeinket, és e szemérmetlen, cinikus korban szemérmes érzélgőségünket, szeretetvágyunkat akarjuk magunkba zárni. A látszólag teljesen szabálytalan, aritmikus prózavers a maga sajátos tördeléseivel, bujtatott ritmusaival egészen különös formát hoz létre, amelyre nincs is terminus a magyar verstanban.”⁷²⁴ Korábbi versei között is található meg határozhatatlan műfajú, szonettalapú versek, ilyen a Ginsberg-mottót közlő, képzőművészeti alkotásként is értelmezhető *Pannóniai üvöltés az Önéletrajzi kísérletekből* (1984), amelynek vizuális költeménye egy sematikus antropomorf alak árnyát teszi meg háttéréül, s ez két (oda nem illő) szemet és egy száját kap, az arcra pedig ráíródik a petrarcai szonettforma, kipontozott sorokkal.⁷²⁵ Hasonló a *Növekedések és csökkenések* ciklus első verse is, amely a „Most 14 sort írok” megállapítástól halad a „Most 14 sort írok ír engem most”-egységig, azonban a szonettszám mágikus ismétlésén nem jut túl. *A szöveg átlényegülése* című szintén tizennégy soros, petrarcai strófaosztású darab, első sora még értelmes mondat: „A mondatban elhatalmasodnak a kérdőjelek”, ám ezután performatív módon ez meg is történik, egyre inkább eluralják a verset a kérdőjelek, amíg utolsó sorát már csak az tölti ki, meghagyva azonban az eredeti mondat szóhatárait: „? ????????? ?????????????? ? ??????????” 1991-es

⁷²³ *A véletlen könyve* c. kéziratot füzetben szerepelt. (OSZK fol. 59r), lásd a korábbi fejezetben.

⁷²⁴ SZEPES 1996, 1/152–153.

⁷²⁵ Lásd a Mellékletben.

kötetének Somlyó által írt előszava szerint a „repetitív zenétől ellesett vagy azzal rokon ismétlés-változatokat” közöl, „olyan interferenciákat teremtve a versmondat és verssor összecsapásaiban, az európai vers egyik ősi eszközének, a refrénnek egyfajta újmozgású hullámmechanikájában, amely a legsikerültebb darabokban maga válik a vers tartalmává”.⁷²⁶ A zárójelversek tömörszerű struktúrája azonban hajlamos öncélúvá válni, a kötet élén álló költemény („*Legfeljebb remegés*” – *Médium Art*) ars poeticát kíván felmutatni, anélkül, hogy értelmes mondatokban megfogalmazná célját (az előbbi vershez hasonlóan ez is egyetlen egység variabilitását aknázza ki: „legfeljebb remegés, legfeljebb félénk remegés”),⁷²⁷ bár nyilván e grammatikanélküliség is beszédes. Formai szempontból a száz vers talán legérdekesebbje a *Zárójelvers op.* 68. darab, amely számmisztikával utal a szonettformára, az első sorban lefokozva a formát, megállapítja, hogy „((Szonett: 68. 14 sor. 4 és 4 és 3 és 3: ennyi.”, majd szerepel a versben a szonett rendhagyó definíciója: „Meghatározható szavak --- A szavak száma meg- / határozható. A szavak meghatározhatatlanok. / Ez a szonett. 14 soros költemény.” A 68-as szám talán a petrarcái tercínákra (3+3=6) és kvartinákra (4+4=8) utal, illetve a ’68-as történelmi eseményekre, amelyeket így idézi fel a lírai én: „mi / nem tudtunk semmit / a történelemtől, és / jó volt, hogy a csendben *csak messziről hallani dübörgést* ---))”.

Orbán Ottó szabadvers-szonettjei között tartható számon például a *Shakespeare-ből* című ciklus tizenöt szonettje (*A CLV. szonett – CLXIX. szonett*), amelyek kifejtik a posztmodern ironikus kritikáját („A modern és a posztmodern közös hittétele az, hogy a reggeli ébredéskor / undok fekete bogár képében kapálódzunk az ágyban.”), s társadalomkritikát is nyújt („Egy emberi lénytől számon kérheti bárki, hogy mást ne mondjak, a háborúit. / A madaras verstől azt, amiről az *in concreto* hallgat, Auschwitzot.”). Az *Emlékkönyvbe* című szonett szintén a második világháborúhoz nyúl vissza: „Ötven éve ért véget Budapest ostroma” – szól a mottó, alapjaiban viszont mégsem változott meg a világ, amely „hallgat és csöndben rohad. / Bólogat persze Jogrend béke másság / De veri és éhezeti a hadifoglyokat”. Az *Apokrif Baudelaire-szonett: A hiéna* című pedig épp egy szonettben (amely a szerelmi költészetből indul) kéri számon, hogy „[n]incsenek pontos szavaink a szerelemre, / csak híg költészet, rossz metaforák”.

⁷²⁶ SOMLYÓ György, *Előszó*, lásd PETŐCZ 1991, 5–13.

⁷²⁷ Lásd továbbá G. KOMORÓCZY 2016.

Schein Gábor *Rondó a déli szélről* című verse⁷²⁸ a szonett és a rondó formáját ötvözi 4-4-3-3 felosztásával, s kevert, ABBA ABAB ABB AAB rímképletével. A kettős tradícióba helyezkedés egyik termékeny példája Borbély Szilárd szonettszekvencia-formája is. A 2004-es *Halotti Pompa* című kötet egyik ciklusa, az *Ámor & Psziché-Szekvenciák* negyven olyan, szonettformában írt, számozott verset tartalmaz, amely a szekvencia és a szonett kereszteződése. A szekvencia antistrofikus műfaja⁷²⁹ felmutatja „azt az egymásra következő, ismétlődő, temporális mozzanatot, amit de Man az allegória alapsajátságaként kimutatott. Liturgikus eredetű, közösségi formaként, mondhatni, a megvallottnak-dicséretnek állandóságát, az időn túlinak az időben való – szekvenciális – elhelyezkedését képes elmondani.”⁷³⁰ A Borbély-forma másik alapja a szonett, amely újra és újra megismétlődik, a „kopogó-tudományossá csupaszított »szonett-nyelv« lapjai makacsul az alaptörténésre, a gyilkos és az áldozat viszonylatába állítják az allegóriát.”⁷³¹ – a forma iterációja a trauma feldolgozhatatlanságának szimbólumává válik. Borbély Szilárd szonettszekvenciái gyakran mutatják meg nyelvkritikai attitűdjüket is, mint például a XXXIV. *A hangok emblémája* című vers:

A nyelv a legkegyetlenebb. Nem emberi.
Csupán jelek játéka és szabályok hideg
rendje. Egyetlen ember sem tulajdonosa
a nyelvnek, amit beszél, hanem kölcsön

kapta. Amikor beszél, úgy látogat el hozzá
és szállja meg a Hang a estét, ez a kegyetlen
Isten, ahogy Ámor tette Pszichével. Amíg
beszél, addig sem ő beszél, hanem az

istenek. A valamikori véres szörnyűségek
okozta megrendülés miatt összezavarodott
tudatok lenyomatai. A testet öltött félelem

lábba kap. De a neveknek nincs sem idejük,
sem múltjuk. Ahogy a beszédnek nincs
története, úgy hullnak ki belőle a Hangok.

⁷²⁸ SCHEIN 2011, 100.

⁷²⁹ MÁRTON 2008, 390.

⁷³⁰ SZÜCS 2009, 96.

⁷³¹ BOTÁR 2016.

Borbély a kölcsönkapott nyelv megtisztítását végzi itt, mint ahogy korábban Tandori sárga könyve tisztította meg a – József Attilától kölcsönözött – „talált tárgyat”, véli Bányai.⁷³² A computer is talán egy ilyen talált tárgy Borbélynál (mint sok más mai tárgy vagy fogalom: *számítógépes vírus, virtuális tér, sci-fi* stb.), amely a 21. század médiumaként irányíthatja az írás (munkamódszerét) és a gondolkodást. *A számítógép este* című szonett, amely száz évvel Babits *A lírikus epilógja* című verse után született, egyszerre hozza mozgásba az egész klasszikus modern hagyományt, József Attilától Kosztolányin át Babitsig, közben mégis saját ars poétikát alkotva meg, megújítva a szonettet és a szekvenciát. A nyelv Borbélynál „akár az éjszaka. Nedves, / megfjetetlen zöreje. Csupa iszonyat, és / formátlan, zsigeri sikoltás. Nem emberi.” (*A szabadság szárnyain*). Ahogy ez a vers sikolt a szabadulás felé, úgy más szonettek is a szabadságot teszik meg téjüké: „mert minden szonett egy szabadság-óhajítás, egy kitörési kísérlet a dolgok és a determinációk rabságából.”⁷³³

ÖSSZEGZÉS

A kortárs szonett tehát felfogható a szabadságvágy metaforájaként, hiszen olyan forma, amely belesimul ugyan a korlátokba, de ki is törhet onnan – a forma kötöttségei alkalmazásának mértékét írója határozza meg: „a szükségesnél se nem több, se nem kevesebb; pontosan annyi, amennyi kell”.⁷³⁴ A szonett gyakran viszi színre sajátos szerkezetét: „nyolc szótagos / kétütemű toronyiránt // mozogj szonett s te sánta láb [...] négykerekű paródiánk” (Bertók László: *44. Mintha gyorsan eloltanánk*); „Lesz tizennégy húrú gitár. ” (Márton László: *Tizennégy sor Bertók Lászlónak*), „miként is nyújtsam át szonettetemet / – tizennégy sort, száznegyven szótagot, / ezen rövid meg hosszú lépteket –, / hogy megtudd: önmagamnál több vagyok? [...] s a vers kalitka, melyben átadom / [...] a lelkem mely a rácson át ha jár, / az széthajlik, de mindig visszaáll?” (Orbán János Dénes: *Nulladik szonett*); „Évente pár szonett elég. [...] az idő nekem húzza, *berzsenyít*” (Vida Gergely: *Osztályrészleg, szakítás-szonett*) – öntematizáló, önreflexív jellegéről már szó volt a korábbi fejezetekben. Egyesek szerint a szonettben az jelenti a kihívást, „hogy a mások által eléd tett feltételrendszerbe, formába be tudsz-e úgy illeszkedni, hogy közben a magad

⁷³² BÁNYAI 2005

⁷³³ KÖDÖBÖCZ 2009.

⁷³⁴ UO.

szabadságát és a magad mondandóját fölmutasd”,⁷³⁵ mások nem vetik alá magukat a szabályrendszernek (vagyis átlépve azt, egészen új változatokat hoznak létre: pl. *zárójelvers*, *szonettszekvencia*), vagy annyira észrevétlenül írják át a formát, mint Parti Nagy (akinek néhány verse csak egészen rejtve tartalmazza a petrarcai szerkezetet, ilyen például az *Akkor az ember lángban áll könyékig* című vers: „ez a szonett is úgy fordul feléd / hogy nem egészít és nem is egészül”). Emellett máig vannak olyan költők is, akik szerint az „igazi szonett” a Kazinczy értelmében vett kötött vers, amely petrarcai vagy shakespeare-i szabályozással jár, mind az egykori rímképlet, szótagszám, mind az ellenpontoszó szerkezetet tekintetében, így egyszerre él együtt a klasszikus, a modern és az újszerű formákat létrehozó (formaötvöző) tradíció. A szonett 21. századba átörökítésének kulcsa éppen sokféleségében, sokkal inkább szabadabb, mint kötöttebb jellegében rejlik.

⁷³⁵ MARKÓ 2011.

VIII. KÖVETKEZTETÉSEK

Az értekezés a szonett sokrétű kibontására törekedve arra jut, hogy a szonett egyszerre tekinthető műfajnak és formának, története legalább nyolcszáz évvel ezelőttre vezethető vissza. Alapvetően tizennégy soros – két fő típusa közül a petrarcai oktávára és szextettre, a Shakespeare-i tizenkét sorra és egy couplet-ra osztható –, de vannak ezektől eltérő sorszámú és osztatú szonettek is. A két- vagy háromosztatúság, ha tipográfiailag nem is, logikailag szinte mindig jellemzi a szonettet, amely tehát olyan antitetikus (ellentételező) felépítésű versszerkezet, amelyet cezúrák határolnak. A rögzített fordulópont(ok) eltérő(ek) a két említett típusban, de a fő metszéspont mindegyiknek a végén található. A petrarcai szonettben az utolsó tercina, a Shakespeare-iben pedig a couplet funkciója a változás, a csattanó, a kérdés, a szintézis vagy az önreflexió kifejezése. A szonettre nagyfokú önreflexivitás jellemző – s ez a nemcsak az évszázados formai és műfaji hagyományra vonatkozik, hanem a szubjektumszemlélet reflektivitására is: a huszadik századi szonett az én és a szétesett világ szembehelyezkedő viszonyára reflektál, amelyre kettős választ kínál: őrzi a harmóniát, vagy épp a széteső világ fragmentáltságát és bizonytalanságát tükrözi mise en abyme-ként. A szonett-test felépítése összefüggésbe hozható az aranymetszés szabályaival, szerkezete szimmetria és antiszimmetria között mozog, az egyes egységei nem egyenlő hosszúak, mégis kiegyensúlyozott.

A szonett a szabadságvágy metaforája. Népszerű a szabadsághiányos állapotokban (háború, forradalom, rendszerváltás), amikor elégedetlenséget, illetve a kaotikus világban megtalált harmóniát egyaránt kifejezhet. Az elnyomást elszenvedők, a túlélők, az emigránsok, a szamizdatosok, s a politikai tiltakozást megfogalmazók gyakori formája.

A szonett a szép – jó – igaz, kalokagatheiból eredeztethető harmóniájára törekszik, mint az újkori humanizmus és neoplatonizmus kiemelt műalkotása, vagyis a művészetek legemelkedettebb megnyilvánulásának, a költészetnek a reprezentáns, fennkölt formája. A szonettben felülíródnak a konvenciók – egyszerre kötődik a hagyományokhoz, s újul meg folyamatosan, e kettős tulajdonsága, mozgása biztosítja létét. A tradicionális jegyek felülíródását saját struktúrája generálja, hiszen a szonett ellenpontoszó, szillogikus szerkezetű,⁷³⁶ tézis – antitézis – szintézis logikára fűzhető fel, s ez az elv eleve permanens felülírást, önreflexiót, újragondolást implikál. Ebből következik a szonett ciklikussága.

⁷³⁶ Erről lásd FULLER 1972.

Állandóan ismétlődő, rekurzív szerkezete hasonló a természet körforgásához, s ez még inkább kibontakozik a szonettekből álló nagyobb egységekben: a szonettciklusban vagy épp a szonettkoszorúban, amely egy rendkívül összetett logikai szerkezet.

A szonettben a lírai szubjektum beszédpozícióit oszcilláló elmozdulások jellemzik, a bezárkózást és a kinyílást egyszerre tematizálja, s mindezt a test és szellem, illetve hűlé és morfé kettős játéka által viszi színre. A szonett a művészetfilozófiákkal párhuzamosan fejlődő, reprezentáns intermediális forma – töretlen mozgása, változása során a vizualitás és az auditív médiumok között mozog, átjárás zene és költészet között,⁷³⁷ ugyanakkor a képzőművészetbe is át-átfordul (lásd festményekre író szonettek a romantikában vagy képversszonettek a posztmodern lírában). Nemcsak eredete (hangszeres kísérettel történő előadások), a *szonett* etimológiája (*sonus*) is megerősíti, hogy e versszerkezetnek mindig van hangzó minősége, tehát a líra „hallható” eszköztárát is igénybe veszi, azaz a metrum és a rímszerkezet jelentéssé válik a szonettekben. Képes hasonló médiumként viselkedni, mint a több szövegben is tárgyalt harang-motívum: bizonyos korszakokban (kifejezetten a nem-szekularizált világképek idején) közvetít Isten és ember, ég és föld, holtak és élők, egyén és társadalom között. A szonettnek tehát, a haranghoz hasonlóan, gyakran közösségi szerepe van, s mozgása is analóg a harang kongásával: saját kerete, határai között kilengve szonál. A szonett üres vázként, kongó, megtöltendő, tartalommal felruházandó testként is értelmezhető.

Az emlékezethez és a temporalitáshoz kötődik: a múlt idő értelemmel felruházása, az idő megőrzésének vágya tematizálódik a szonettekben. A posztmodernben és a kortárs magyar lírában ez a megőrzés (a váz megtöltése tartalommal) új jelentést nyer, s új szonettfajtákat hoz létre. Továbbá a szonett olyan, mint egy matematikai-kibernetikai modell.⁷³⁸ A kibernetikus rendszerek közös jellemzői a kontroll, az információfeldolgozás és -tárolás, az átalakítás, az önszerveződés vagy az önreprodukció – e markereket a szonetre alkalmazva egy lírikus metódust és poétikai processzort, kódrendszert fedezhetünk fel, amely vizsgálata által a vers drámai pillanata, mutációi, szemantikája jobban megközelíthetővé válik.

Az értekezés mikroelemzései és korszakvizsgálatai alapján a szonett olyan, folyton megújuló, variábilis önreflexív műforma és műfaj, amely éppúgy teret ad a szerelemi lírának

⁷³⁷ Lásd a *Négy évszakkal* foglalkozó Szilágyi-fejezetet (V/4.) vagy az Arany zeneiségét tárgyaló részt (III.).

⁷³⁸ Lásd Jacques Roubaud és Martin Dyck írásait, továbbá az értekezés 174–179. oldalait.

vagy az ars poétikának, mint a társadalmi változásokra való szenzibilis reakcióknak. A szonett olyan, az idő – emlékezet – reflektivitás hármában értelmezhető versszerkezet, amely matematikailag pontos, kimért: keretek közé zárt, de nem kötött, csak korlátozott, a mai napig ranggal, presztízzsel bír, s fennkölt lírai szerepét nagyfokú adaptivitása által képes a hagyományok és újítások tükrében kiegyensúlyozottan fenntartani. A hanggal, hangzással szoros kapcsolatban álló szonett mint a költészet eklatáns, hosszúéletű példája képes tehát megmutatni, hogyan képződik meg a lírai hang, válik hangzóvá az írott költemény a trubadúrlírától a 21. századig, zenei kíséret nélkül, önmagában is. A szó a lírában találja meg igazi funkcióját – ahogy Gadamer írja –, a „költői szóban válik teljessé – és lép be a gondolkodó gondolkodásába.”⁷³⁹

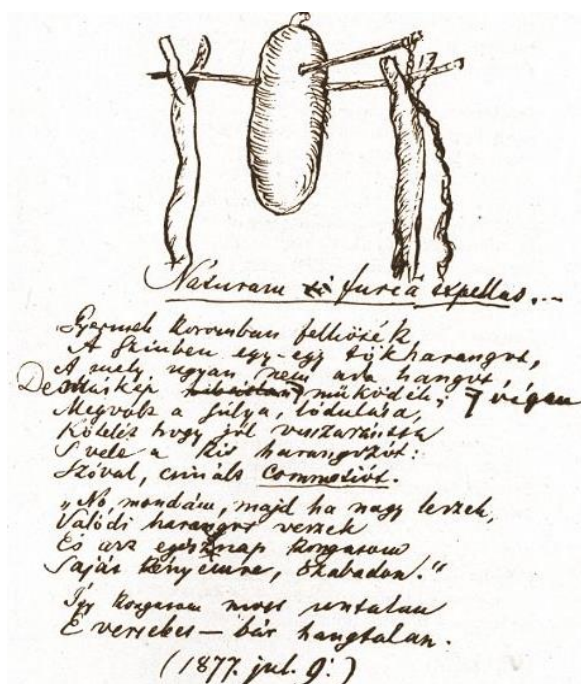
⁷³⁹ Hans-Georg GADAMER, *A szó igazságáról*, lásd GADAMER 1994, 140.

IX. A KÉZIRATOK ÁTÍRÁSÁHOZ HASZNÁLT JELEK

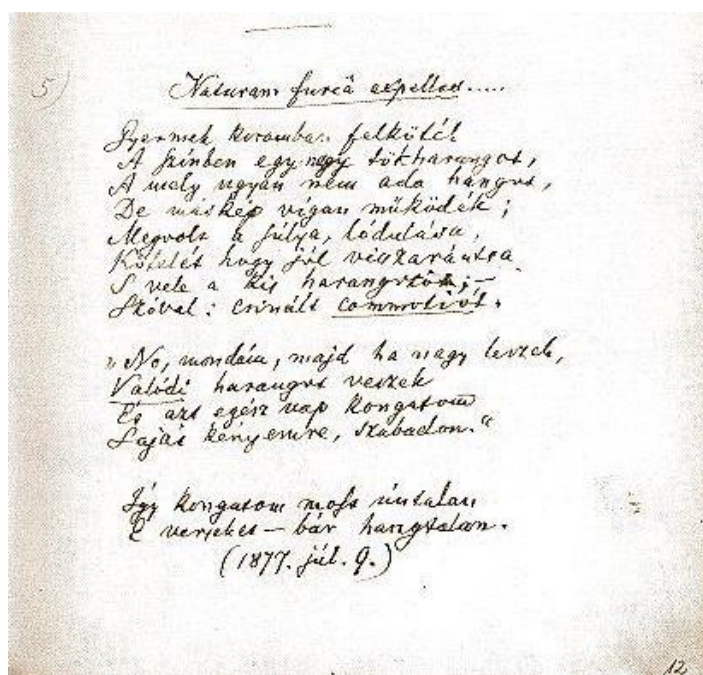
< >	áthúzás(ok)/törlés(ek), az áthúzott szöveg a csúcsos zárójelben található
< ... >	olvashatatlan áthúzás(ok)/törlések
« »	áthúzáson belüli áthúzás
« ... »	áthúzáson belüli olvashatatlan áthúzás
:	beillesztés a dokumentum bármely részén, a szöveg a kettőspontok között olvasható
:	beillesztésen belüli beillesztés a dokumentum bármely részén, a szöveg a kettőspontok között olvasható
[?]	a kérdőjel előtt levő szövegrész bizonytalan olvasata
[!]	a felkiáltójel előtt levő szövegrész biztos olvasata
[...]	megjegyzés(ek), kiegészítés(ek); csak értelmező esetben
→ [...]	áthelyezés, ahová, az áthelyezett szöveg a szögletes zárójelek között olvasható
[...]←	áthelyezés, ahonnan

X. MELLÉKLETEK

1. ARANY JÁNOS *NATURAM FURCÁ EXPELLAS...* CÍMŰ VERSÉNEK ELSŐ KÉZIRATA:⁷⁴⁰



2. ARANY JÁNOS VERSÉNEK MÁSODIK, A *KAPCSOS KÖNYVBEN* TALÁLHATÓ KÉZIRATA:⁷⁴¹



⁷⁴⁰ Lelőhely: OSZK = <http://mek.oszk.hu/00500/00596/html/ciklus/jegyzet/tokharang.jpg>

⁷⁴¹ Lelőhely: MTAK Kt. K510.

3. TERMÉSZETES ANYAGOKBÓL KÉSZÍTETT HANGTESTŰ TAMBURA:⁷⁴²



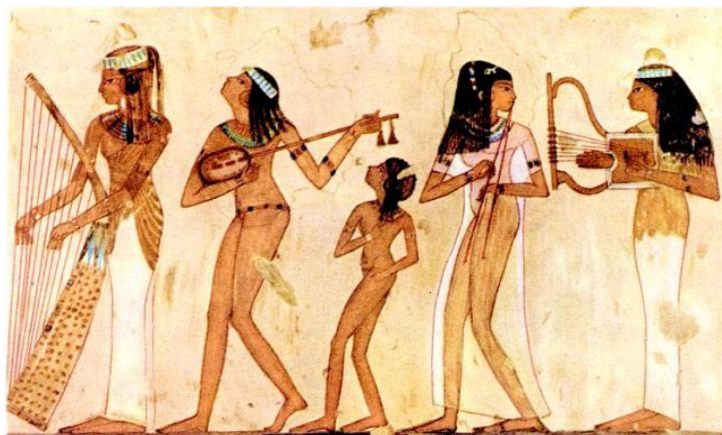
4. HÉTHÚROS FATEKNŐ-LYRA HANGOLÓKULCSOKKAL, BŐR-MEMBRÁNNAL –
REKONSTRUKCIÓ.⁷⁴³



⁷⁴² Egyedi készítésű teknős-, tök- és kókusztestű tambura, lásd A. Folk kft. Népzenei hangszerbolt = www.afolk.hu

⁷⁴³ *Chelys-Lyra*, Kr. e. 400 körül, Jolly Killmer rekonstrukciója, 1997, In: Smith College History of Science. Museum of Ancient Inventions = https://www.smith.edu/hsc/museum/ancient_inventions/hsc12b.htm

5. EGYIPTOMI HANGSZEREK, KÖZTÜK A HOSSZÚNYAKÚ LANTTAL (MÁSODIK):⁷⁴⁴



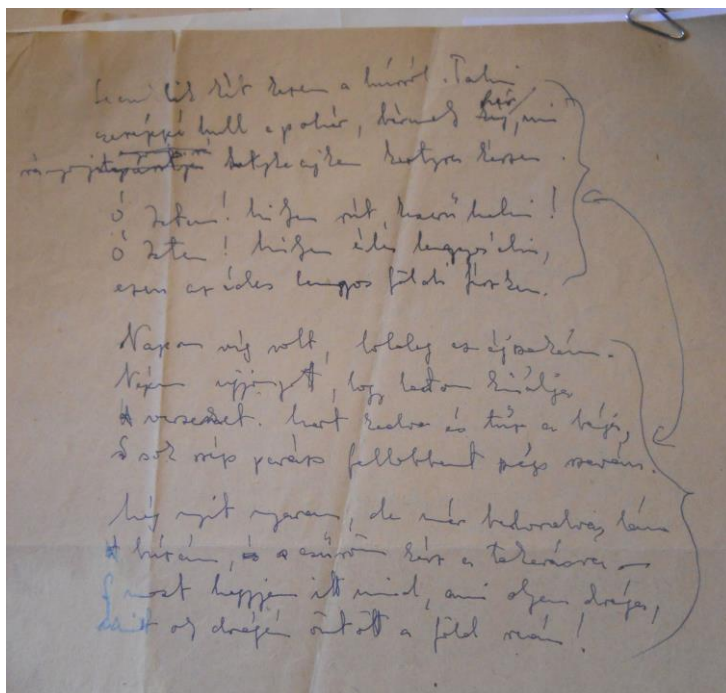
6. BABITS MIHÁLY KÉZIRATA, SHAKESPEARE 154. SZONETTJÉNEK FORDÍTÁS-TÖREDÉKE:⁷⁴⁵

154. Kis Amor isten gyors elozungadt
szívgyújtó nyíla hevest ötválán
solt nimfa zált arra a fáty alatt
lábangyhepen; s a legsebb zimpalán
felvete Amor tüzes feyverét
anely aji rár lú zívét megízér:
a forró vágyak gyors mesterét
is feyvereste le en párosi éz.

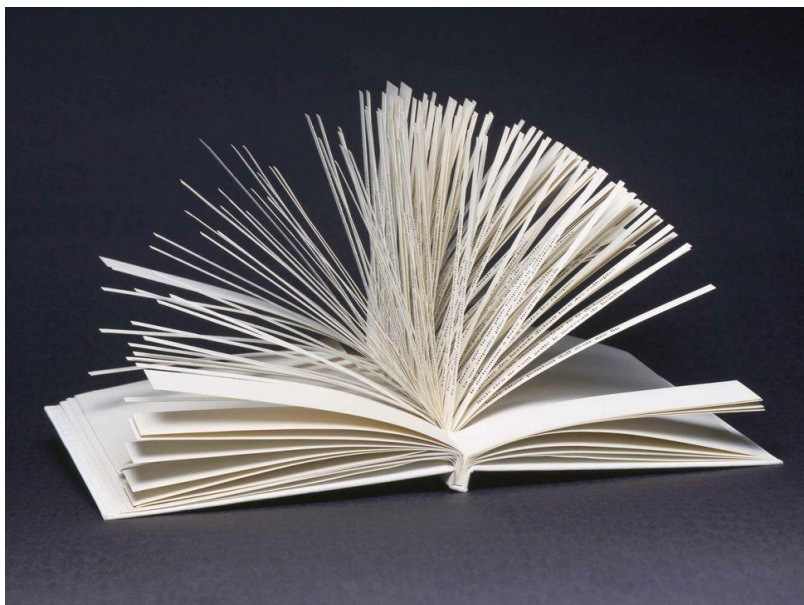
⁷⁴⁴ Falfestmény a thébai nekropoliszból 4. Thutmószisz idejéből (Kr. e. 1425–1405).

⁷⁴⁵ Lelőhely: OSZK Fond. III/1866.

7. NEMES NAGY ÁGNES [NAPOM VÍG VOLT]-KEZDETŰ HEINE-SZONETT Fordításának
KÉZIRATA:⁷⁴⁶



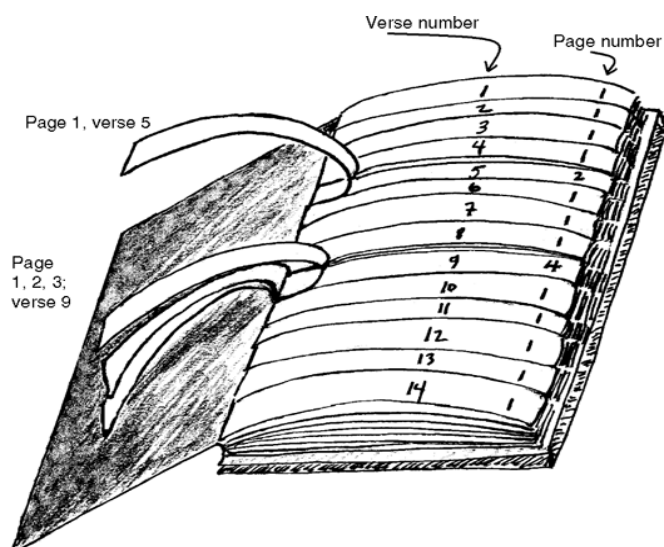
8. RAYMOND QUENEAU, CENT MILLE MILLIARDS DE POÈMES (1961)⁷⁴⁷



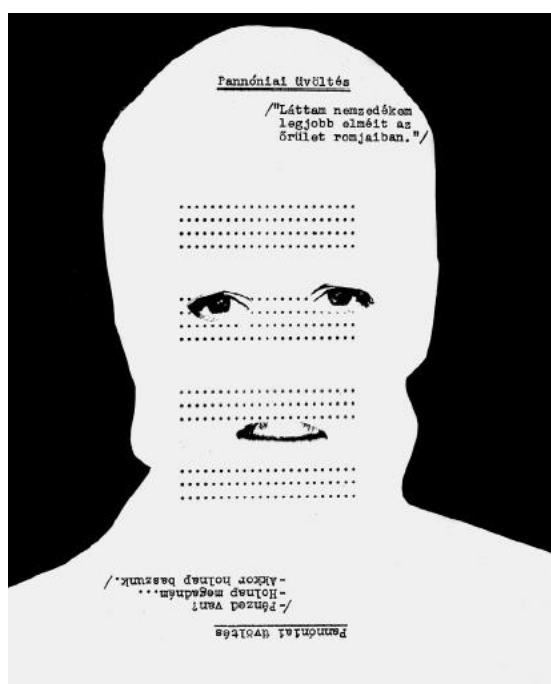
⁷⁴⁶ Lelőhely: PIM V. 5866. 55.

⁷⁴⁷ Forrás: next.liberation.fr

9. A RAYMOND QUENEAU-KÖTET STRUKTÚRÁJA⁷⁴⁸



10. Petőcz András: Pannóniai üvöltés⁷⁴⁹



⁷⁴⁸ Forrás: <http://digitalhumanities.org>

⁷⁴⁹ PETŐCZ András, *Pannóniai üvöltés*, lásd PETŐCZ 1984, 12.

XI. IRODALOMJEGYZÉK

- ADY 1917 ADY Endre, *Charles Baudelaire él*, Nyugat 1917. november 1., 742.
- ÁGOSTON 1990 Visszavont remény. Sz. D. levelei Méliusz Józsefhez, szerk. Ágoston Vilmos, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 224.
- ALBRECHT – ESSEN – FRICK 2011 *Zahlen, Zeichnen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*, szerk. Andrea Albrecht – Gesa von Essen – Werner Frick, De Gruyter, Berlin–Boston, 2011, VII, 677.
- ALFÖLDY 2003 ALFÖLDY Jenő, *Hamis és valódi. Két szonett Weöres Sándortól*, Forrás 2003, 30–34.
- ANTHOLOGIA 1901–1903 *Anthologia a XIX. század francia lírájából*, 1–2., Kisfaludy Társaság – Franklin-Társulat, Budapest, 1901–1903, 440.
- APOLLODÓROSZ 1977 APOLLODÓROSZ, *Mitológia*, ford. Horváth Judit, Európa, Budapest, 1977, 250. (Az ókori irodalom kiskönyvtára)
- ARANY 1888 Arany János hátrahagyott iratai és levelezése. 1. Versek, Ráth Mór, Budapest, 1888, 556.
- ARANY 1951 ARANY János, *Kisebb költemények*, sajtó alá rend. Voinovich Géza, Akadémiai, Budapest, 1951, 569. (Arany János összes művei)
- ARANY 1978 Arany János kapcsos könyve, szerk., bev. Keresztury Dezső, Akadémiai–Helikon, Budapest, 1978, [138].
- ARANY 1982 Arany János levelezése (1852–1856), szerk. Sáfrán Györgyi – Keresztury Dezső, Akadémiai, Budapest, 1982, 1262. (Arany János összes művei)
- ARANY 2004 Arany János levelezése (1857–1861), sajtó alá rend. Korompay H. János, Universitas, Budapest, 2004, 1181. (Arany János összes művei)
- BABITS 1909 BABITS Mihály, *Swinburne*, Nyugat 1909. február 1., 113–119.
- BABITS 1910A BABITS Mihály, *Bergson filozófiája* 1. A teremő idő, Nyugat 1910. július 16., 945–961.
- BABITS 1910B BABITS Mihály, *Arany Jánoshoz, Szonettek*, Nyugat 1910. január 1., 12.
- BABITS 1910C BABITS Mihály, *Petőfi és Arany*, Nyugat 1910. november 16., 1577–1590.
- BABITS 1912 BABITS Mihály, *Dante fordítása. Műhelytanulmány*, Nyugat 1912. április 16., 659–670.
- BABITS 1921 Erato. Az erotikus világeköltészet remekei [Műfordítások], ford. Babits Mihály, Hellas, Wien, 1921, 148.

- BABITS 1978A BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok I.*, sajtó alá rend. Belia György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 13.
<http://mek.oszk.hu/05200/05258/pdf/esszek1.pdf>
- BABITS 1978B BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok I.*, sajtó alá rend. Belia György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 44.
<http://mek.oszk.hu/05200/05258/pdf/esszek1.pdf>
- BABITS 1978C BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok I.*, sajtó alá rend. Belia György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 115.
<http://mek.oszk.hu/05200/05258/pdf/esszek1.pdf>
- BABITS 1978D BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok I.*, sajtó alá rend. Belia György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 146.
<http://mek.oszk.hu/05200/05258/pdf/esszek1.pdf>
- BABITS 1978E BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok I.*, sajtó alá rend. Belia György, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 359.
<http://mek.oszk.hu/05200/05258/pdf/esszek1.pdf>
- BABITS 1979 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 518. (Babits Mihály művei)
- BABITS 1998 *Babits Mihály levelezése 1890–1906*, sajtó alá rend. Zsoldos Sándor, Historia Litteraria Alapítvány–Korona, Budapest, 1998, 644.
- BACSO 2002 *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, [Budapest, 2002], 222.
- BACSO 2011 *Tér, fenomén, mű, vál.*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat, Budapest, 2011, 324. (Spatium)
- BÄHR 1919–1920 Walter BÄHR, „Der Goldene Schnitt am Sonett”, *Das literarische Echo* 1919–1920/22., 281–283.
- BAKOS 2004 BAKOS Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések szótára*, 2. kiad., Akadémiai, Budapest, 2004, 724.
- BALASSA 1989 BALASSA Péter, *A mint B. Weöres Sándor Átváltozások c. szonettciklusának elemzése*, *Jelenkor* 1989/7–8., 677–680.
- BALÁZS 1999 *Felfedezőúton a jelek világában*, szerk. Balázs Géza, Magyar Szemiotikai Társaság, BUDAPEST, 1999, 216.
- BALOG – SCHILLER 2009 BALOG János – SCHILLER Róbert, *Nessus' blood. Chemistry in mythology*, *Acta ANTIQUA* 2009, 339–343.
- BÁN 1973 BÁN Zoltán András, *Tandori megtisztít*, *BESZÉLŐ* 1973/4., 79–80.
- BÁNYAI 1998 BÁNYAI János, *Hagyománytörés. Irodalmi tanulmányok*, Újvidék, Forum, 1998, 157.
- BÁNYAI 2005 BÁNYAI János, *A halál mintázata* (Borbély Szilárd: Halotti Pompa. Szekvenciák.), *Híd* 2005/3, 68–72.

- BARÁNSZKY-JÓB 1978 BARÁNSZKY-JÓB László, *Élmény és gondolat*, Magvető, Budapest, 1978, 411.
- BÁRCZI – ORSZÁGH 1959–1962 *A magyar nyelv értelmező szótára I-VII.*, főszerk. Bárczi Géza – Országh László, Akadémiai, Budapest, 1959–1962.
- BÁRDOS 2012 BÁRDOS László, *Közvetlenség – több hangon. Szép Ernő néhány nagyobb kompozíció-járól*, Parnasszus 2012/4., 53–57.
- BARRETT 2010 Rajan BARRETT, *The Self and the Sonnet*, Scholars Publishing, Cambridge, 2010, 460.
- BARTAL 2014 BARTAL Mária, *Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája*, Pesti Kalligram, Budapest, 2014, 424.
- BARTALUS 1884 [BARTALUS István], *Arany János dalai Petőfi, Amadé és saját költeményeire*, énekekre és önálló zongorára feldolgozta – –, Révai, Budapest, 1884, 76.
- BATA 1979A BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Magvető, Budapest, 1979, 368. (Elvek és utak)
- BATA 1979B BATA Imre, *Szerkezet és ciklus. Weöres Sándor Átváltozások című szonett-ciklusáról*, Új Írás 1979/4., 76–87.
- BATA 1995 BATA Imre, *Egy korai Weöres-szonett. A Pastorale elemzése*, Élet és Irodalom 1995. április 14., 15/20.
- BAUDELAIRE 1909 Charles BAUDELAIRE, *Léthe, Ó éjszaka, Sírvers, Mozgófénykép*, ford. Babits Mihály, Nyugat 1909. január 1., 44–47.
- BAUDELAIRE 1916A Charles BAUDELAIRE, *Szökőkút*, ford. Babits Mihály, Nyugat 1916. október 16., 550.
- BAUDELAIRE 1916B Charles BAUDELAIRE, *Exotikus-illat, Az óriásnő*, ford. Tóth Árpád, Nyugat 1916., november 16., 676–677.
- BAUDELAIRE 1917A Charles BAUDELAIRE, *A szeretők halála*, ford. Havas Géza, Nyugat 1917. szeptember 16., 465.
- BAUDELAIRE 1917B Charles BAUDELAIRE, *A szegények halála*, ford. Havas Géza, Nyugat 1917. szeptember 16., 466.
- BAUDELAIRE 1917C Charles BAUDELAIRE, *A rossz virágai*, ford. György Oszkár, Tevan, Békéscsaba, 1917, 109.
- BAUDELAIRE 1918 Charles BAUDELAIRE, *Az albatrosz, A haj, A táncoló kígyó*, ford. Tóth Árpád, Nyugat 1918. május 16., 847–849.
- BAUDELAIRE 1919 Charles BAUDELAIRE, *Kísértet*, ford. Babits Mihály, Nyugat 1919. június 16.–július 1., 785–786.
- BAUDELAIRE 1922 Charles BAUDELAIRE, *A rossz virágai*, ford. György Oszkár – Térey Sándor, Tevan, Békéscsaba, 1922, 284.
- BAUDELAIRE 1923 Charles BAUDELAIRE, *Romlás virágai (Les fleurs de mal)*, ford. Babits Mihály – Szabó Lőrinc – Tóth Árpád, Genius, Budapest, 1923, 240.

- BAUDELAIRE 1957 Charles BAUDELAIRE, *A romlás virágai*, 4. kiad., jegyz., előszó Szabó Lőrinc, Magvető, Budapest, 1957, 420.
- BEDECS 2005 BEDECS ZOLTÁN, *Beszélni nehéz. Költői magatartásformák Tandori Dezső lírájában*, PhD-disszertáció, Miskolc, 2005. = www.uni-miskolc.hu/~bolphd/letolt/PhD_diss_bedecs.pdf
- BENJAMIN 1969 BENJAMIN, Walter, *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 405.
- BÍRÓ 2000 *Az ígéret városa. Szabó Lőrinc Debrecen-élménye*, szerk. Bíró Éva, Debreceni Irodalmi Múzeum, Debrecen, 2000, 196.
- BENGI 1995 BENGI László, *Két Babits-sonett: Régi magyar irodalom*, Zrínyi Velencében, Irodalomismeret 1995/4., 104–108.
- BENN 1991 Gottfried BENN, *Líraproblémák* [1951], ford. Kurdi Imre, Holmi 1991/8., 951–970.
- BERGER 2007 Karol BERGER, *Bach's cycle, Mozart's arrow. An essay on the origins of musical modernity*, University of California Press, Berkeley, 2007, 432.
- BERGSON 1923 Henri BERGSON, *Idő és szabadság*, ford. Dienes Valéria, Franklin, Budapest, 1923, 199. (Filozófiai írók tára)
- BERMANN 1988 Sandra L. BERMANN, *The Sonnet Over Time. A Study in the Sonnets of Petrarch, Shakespeare and Baudelaire*, University of North Carolina, Chapel Hill – London, 1988, 183.
- BERNSEN 2001 Michael BERNSEN, *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca*, Niemeyer, Tübingen, 2001, 366.
- BERZSENYI 1813 *Berzsenyi Dániel' versei*, kiadá Hermecz Mihály, Trattner, Pest, 1813, [2], VI, [6], 173.
- BERZSENYI – KIS 1985 *Berzsenyi Dániel Művei – Kis János emlékezései*, kiad., jegyz. Orosz László, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 1130. (Magyar Remekírók)
- BITNITZ 1827 BITNITZ Lajos, *A' magyar nyelvbeli előadás tudománya*, Petrózai Trattner Mátyás, Pest, 1827, 484.
- BLÉNESI 2011 BLÉNESI Éva, *Olvasd, bolyongj, szeress. A humanista Faludy önteremtése és világteremtése*, Irodalmi Jelen Könyvek, [Budapest], 2011, 381.
- BLOCH 1845 *Költészeti kézikönyv vagy magyar költemények példagyűjteménye, a költészet fajtái szerint elrendezve, költészet tanulók számára*, szerk. Bloch Móricz [Ballagi Mór], Kilián, Pest, 1845, 201, 7.
- BODOR 2000 BODOR Béla, *Utolszor a lyrán*, Alföld 2000/2., 113–117.

- BOGDÁN 1972 BOGDÁN László [BOGDÁN László–TÖMÖRY Péter], *Tanúskodás. Párbeszéd Sz. D. Sajtóértékelés című kötetéről*, Igaz Szó 1972/8., 293–300.
- BOHÁR 1993 BOHÁR András, *Antropológiai és etikai vázlatok*, Keraban, Budapest, 1993, 144.
- BOILEAU 1824 A' költészetről. Boileau' tankölteménye, franciából ford. Erdélyi János, 2. ének, A' Kisfaludy–Társaság Évlapjai, 1824.
- BÓKAY 2007 BÓKAY Antal, *Szelf-konstrukció és Isten-élmény József Attila költészetében 1925-1929 között*, Híd 2007/4., 12–37.
- BORBÉLY 2006 BORBÉLY Szilárd, *Három szonettgép* [elemzés], Kalligram 2006/11–12., 11–12.
- BORCSA 1979 BORCSA János, *Formák változása. A szonett(koszorúról)*, Korunk 1979/12., 970–974.
- BORIÁN 2016 BORIÁN Elred, *Faludi Ferenc kötetkompozíciója a kéziratok és a kiadások tükrében I.*, Irodalomtörténeti Közlemények 2016/4., 503–527.
- BORSI 1998 BORSI FERENC, *A népi citerajáték*, Létünk 1998/1–2., 138–158.
- BOTÁR 2016 BOTÁR Attila, *Borbély Szilárd Halotti pompájáról*, Új Nautilus 2016. február 8. = <http://ujnautilus.info/borbely-halotti-pompa-elemzes-kiemelt>
- BOZÓ 1997 BOZÓ Zsuzsanna, *Nemes Nagy Ágnes: Között. Barangolások Nemes Nagy Ágnes költői világában*, Irodalomtörténet 1997/1–2., 276–284.
- BRAUER-BENKE 2011 BRAUER-BENKE József, *Népi hangszereink történeti-néprajzi vizsgálata*, Disszertáció, ELTE BTK, Budapest, 2011, 363.
- BUDA 2016 BUDA Attila, „vizlek tovább, vérem zuhatagában”. *Nemes Nagy Ágnes Rilke-fordításai*, Vigilia 2016/11., 814–819.
- BUDA – NEMESKÉRI – PATAKY 2015 „...mi szépség volt s csoda”. *Az Újhold folyóirat köre – tanulmányok és szövegközlések*, szerk. Buda Attila – Nemeskéri Luca – Pataky Adrienn, Ráció, Budapest, 2015, 335.
- BUDA – NEMESKÉRI – PATAKY 2016 *Leírás és értelmezés. Újholdas szerzők a hagyománnyá válás közben*, szerk. Buda Attila – Nemeskéri Luca – Pataky Adrienn, Ráció, Budapest, 2016, 491.
- BURDORF 2007 *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, begr. Günther und Irmgard Schweikle, hrsg. Dieter Burdorf – Christoph Fasbender – Burkhard Moenninghoff, 3., völl. neu bearb. Aufl., Metzler, Stuttgart–Weimar, 2007, XVII, 845.
- BUZÁS 1960 BUZÁS Huba, *Szénagyűjtők*, Tolna Megyei Népújság 1960. augusztus 28., 5.

- COHEN 1963 John Michael COHEN, *The Baroque Lyric*, Hutchinson University Library, London, 1963, 208.
- CROCE 1987 Benedetto CROCE, *A szellem filozófiája. Válogatott írások*, vál. Kaposi Márton, Gondolat, Budapest, 1987, 660.
- CULLER 2015 Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard UP, Cambridge, 2015, 416.
- CURTIS FRANKLIN 2003 John CURTIS FRANKLIN, *The Language of Musical Technique in Greek Epic Diction*, Gaia – revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque 2003/7., 295–307.
- CSEHY 2014 CSEHY Zoltán, *Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2014, 836.
- CSEKE – TVERDOTA 2009 CSEKE Ákos – TVERDOTA György, *A tisztaság könyve*, Universitas, Budapest, 2009, 466.
- CSENGERY 2004 CSENGERY Kristóf, *Irodalmi szószeret: A szonett =* http://magyarnarancs.hu/publicisztika/irodalmi_szoszeret_a_szonett-53117 (Magyar Narancs, 2004/32. 08. 05.)
- CSÉVE ET AL. 1993 *Babits Mihály kéziratai és levelezése*, összeáll. Cséve Anna, Kelevéz Ágnes, Melczer Tibor, Nemeskéri Erika, Papp Mária, Argumentum–PIM, Budapest, 1993, I., 525.
- CSISZÁR 2008 CSISZÁR Gábor, *Költői szerepek és imázsalkotás Faludy György életművében. Doktori disszertáció*, = http://doktori.btk.elte.hu/lit/csiszar/diss_nem.pdf, ELTE BTK, Budapest, 2008, 165.
- CSOKONAI 1844 *Csokonai Vitéz Mihály minden munkái*, kiad. D. Schedel Ferenc, Hartleben K. Adolf, Pest, 1844, 4, 100, 960.
- CSONTOS 1997 CSONTOS János, *Szonettregény*, Göncöl, Budapest, 1997, 196.
- CZEIZEL 1928 CZEIZEL János, *Az első szonett a magyar irodalomban*, Irodalomtörténeti Közlemények 1928/1–2., 73–75.
- CZEIZEL 1930 CZEIZEL János, *Kazinczy Ferenc élete és működése*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, [1930], 296.
- DAHLHAUS 2004 Carl DAHLHAUS, *Az abszolút zene eszméje*, ford. Zoltai Dénes, Typotex, Budapest, 2004, 172.
- DANTE 1962 *Dante Alighieri összes művei*, szerk. Kardos Tibor, ford. Babits Mihály et al., Magyar Helikon, Budapest, 1962, 1218.
- DANTE 1996 DANTE Alighieri, *Az új élet (Vita nuova)*, ford. Baranyi Ferenc, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1996, 105.
- DEBRECZENI – GÖNCZY 2010 *Ragyogni és munkálni. Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerk. Debreczeni Attila – Gönczy Monika, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2010, 474.

DE MAN 1994	Paul DE MAN, <i>Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról</i> , ford. Király Edit, <i>Átváltozások</i> 1994/2., 65–80.
DE MAN 1999	Paul DE MAN, <i>Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben</i> , ford. Fogarasi György, Ictus–JATE, SZEGED, 1999, 429.
DE MAN 2002	Paul de MAN, <i>Olvasás és történelem</i> , ford. Nemes Péter, Osiris, Budapest, 2002, 432.
DOBOS 1988	DOBOSS Gyula, <i>Héraikleitosz Budán (Tandori Dezső munkásságáról)</i> , Magvető, Budapest, 1988, 222.
DOBOS 2016	DOBOSS Gyula, „Tandori light”, <i>Kortárs</i> 2016/7–8., 72–79.
DOMOKOS 2003	<i>Öröklét. In memoriam Weöres Sándor</i> , szerk. Domokos Mátyás, Nap, Budapest, 2003, 400. (In memoriam)
DOMOKOS 2006	<i>Illyés Gyula József Attiláról</i> , szerk. Domokos Mátyás, Nap, Budapest, 2006, 166.
DÖMÖTÖRI 1664	<i>Honor posthumus in illustrissimi quondam comitis domini domini Nicolai Serini... luctuosum et toto christiano orbi dolendum e vivis excessum scriptus</i> , szerk. Dömötöri György, Tubingae, 1664.
DURKHEIM 1982	Émile DURKHEIM, <i>Öngyilkosság</i> , ford. Józsa Péter, Közgazdasági és Jogi, Budapest, 1982, 364.
É. KISS 1975	É. KISS Katalin, <i>Shakespeare szonettjei Magyarországon</i> , Akadémiai, Budapest, 1975, 226. (Modern Filológiai Füzetek)
EGYED 1978	EGYED Péter, <i>A szonettkoszorú mint parancs és törtetés</i> , Igaz Szó. Fiatalok (Tavaszi) melléklet 1978/1., 32–33.
EISEMANN 2010	EISEMANN György, <i>A későromantikus magyar líra</i> , Ráció, Budapest, 2010, 328.
ELEK 2012	ELEK Tibor, <i>A meglett út örömeivel. Beszélgetés Markó Bélával</i> , Bárka, 2012/3., 60–66.
ELEK 2014	ELEK Tibor, <i>Markó Béla költői világa</i> , Bookart, Csíkszereda, 2014, 240.
ENGEL 2013	<i>Rilke Handbuch, Leben – Werk – Wirkung</i> , hrsg. Manfred Engel, Metzler, Stuttgart–Weimar, 2013, 588.
ERB – BÖTTCHER – GYSI 1963	Ewald ERB – Kurt BÖTTCHER – Klaus GYSI, <i>Geschichte der Deutschen Literatur – Von den Anfängen bis zur Gegenwart</i> , 1., Volk und Wissen Volkseigener, Berlin, 1963, 464.
ERDÉLYI – LAKATOS 1994	<i>Lehetséges-e egyáltalán? Márkus Györgynek tanítványai</i> , szerk. Erdélyi Ágnes – Lakatos András, Atlantisz, Budapest, 1994, 452.
FALUDI 1824	<i>Faludi Ferentz' Versei</i> , kiadta Batsányi János, Petrózai Trattner János, Pest, 1824, 4, VI, 2, 264.
FALUDY 1938	FALUDY György, <i>A pompeji strázsán</i> , Officina, Budapest, 1938, 91 [1].

FALUDY 1980	FALUDY György, <i>Összegyűjtött versek</i> , Püski, New York, 1980, 636.
FALUDY 1988	FALUDY György, <i>Test és lélek</i> , Magyar Világ, Budapest, 1988, 760.
FALUDY 1995A	FALUDY György, <i>Versek. Összegyűjtött versek</i> , Magyar Világ, Budapest, 1995, 848.
FALUDY 1995B	FALUDY György, <i>100 könnyű szonett</i> , Magyar Világ, Budapest, 1995, 104.
FALUDY 1995C	FALUDY György, <i>200 szonett</i> , 2. kiad., Magyar Világ, Budapest, 1995, 210.
FALUDY 2001	FALUDY György, <i>Versek. Összegyűjtött versek</i> , Magyar Világ, Budapest, 2001, 943.
FALUDY 2006	FALUDY György, <i>Pokolbéli víg napjaim után</i> , Alexandra, Pécs, 2006, 870.
FALUDY 2010	FALUDY György, <i>Elfeledett versek. Kötetbe nem sorolt és publikálatlan művek</i> , vál., jegyz. Csizsár Gábor, Alexandra, Pécs, 2010, 246.
FALUDY 2016A	FALUDY György, <i>Versek 1926–1956</i> , szerk. Csizsár Gábor, Alexandra, Pécs, 2016, 510.
FALUDY 2016B	FALUDY György, <i>Versek 1956–2006</i> , szerk. Csizsár Gábor, Alexandra, Pécs, 2016, 551.
FARAGÓ 1968	FARAGÓ Vilmos, <i>Átváltozások</i> , Élet és Irodalom 1968. május 18., 20/7.
FARKAS 1805	FARKAS Károly, <i>Mulatságok</i> , Landerer Anna, Buda, 1805, 232 [8].
FARKAS 1994	FARKAS Zsolt, <i>Mindentől ugyanannyira</i> , JAK–Pesti Szalon, Budapest, 1994, 211.
FÁY 1828	Fáy András <i>újabb eredeti meséi és aphorizmái</i> , 2. kiad., [KIADÓ nélkül], Pest, 1828, 192.
FICINO 2001	Marsilio FICINO, <i>A szerelemről. Kommentár Platón A lakoma című művéhez</i> , ford., utószó Imregh MONIKA, Arcticus, Budapest, 2001, 144.
FOGARASI–MÜLLNER 1998	FOGARASI György – MÜLLNER András, <i>Rátévedések a romantikában, a neoavantgárdban és más területeken</i> , Ictus, BUDAPEST, 1998, 231. (deKON könyvek)
FOGARASSY 1996	FOGARASSY Miklós, <i>Tandori-kalauz</i> , Balassi, Budapest, 1996, 117.
FORGÁCH 1989	FORGÁCH András, <i>Petri György, a szemlélődő költő</i> , Jelenkor 1989/10., 917–936.

- FORSTER 1978 Laonard FORSTER, *Some Examples of Petrarchism in Latin in Slavonic Lands*, Humanistica Lovaniensia, ed. Jozef Ijsewijn et al., Vol. XXVII., University Press, Leuven, 1978, 1–9.
- FÖLDY 1935 *Hermes-himnusz és egyéb műfordítások*, ford. Földy József, Főiskolai Nyomda, Pápa, 1935, 136.
- FULLER 1972 John FULLER, *The Sonnet*, Methuen, London–New York, 1972, 58.
- FÜLEP 1921 FÜLEP Lajos, *Dante*, Nyugat 1921. szeptember 16., 1369–1382.
- G. KOMORÓCZY 2016 G. KOMORÓCZY Emőke, *Avantgárd kontinuitása XX. században. A párizsi Magyar Műhely és köre*, Hét Krajcár, Budapest, 2016, 667.
- GADAMER 1994 Hans Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, ford. Bonyhai Gábor et al., T-Twins, Budapest, 1994, 266. (Athenaeum-könyvek)
- GADAMER 1999 Hans-Georg GADAMER, *Gesammelte Werke* 8., Mohr Siebeck Verlag, Tübingen, 1999, 451.
- GÉCZI 2008 GÉCZI János, *A rózsza és jelépei. A reneszánsz*, Gondolat, Budapest, 2008, 359.
- GENETTE 1996 Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. Burján Monika, Helikon 1996/1–2., 82–90.
- GERGELY 1978 GERGELY Ágnes, *Kobaltország*, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 106.
- GERGYE 1998 GERGYE László, *Múzsák és gráciák között. Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet*, Universitas, Budapest, 1998, 146.
- GERVAI 2015 GERVAI András, *Titkos Magyarország*, Kalligram, Budapest–Pozsony, 2015, 346.
- GINTLI 2010 *Magyar irodalom*, szerk. Gintli Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 1095.
- GRAVES 2002 Robert GRAVES, *Az aranygyapjú*, ford. Róna Ilona, Európa, Budapest, 2002, 524.
- GREBER 2002 Erika GREBER, *Textile texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Böhlau, KÖLN–Weimar–Wien, 2002, 771.
- GREBER – ZEMANEK 2012 *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*, szerk. Erika Greber – Evi ZEMANEK, Dozwil, SIGNATHUR, 2012, 560.
- GRETSY 2011 GRÉTSY László, *Nyelvi játékaink nagykönyve*, Tinta, Budapest, 6. fejezet = http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_5_45_06_Nyelvi_jatekaink_NAGYKONYVE/ch08.html

- GUMBRECHT 2011 Hans Ulrich GUMBRECHT, *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, Hanser Verlag, München, 2011, 208.
- GYÍMESI 1990 GYÍMESI Éva, Cs., *Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai értelmezése*, Kriterion, Bukarest, 1990, 172.
- H. UJLAKI 2007 H. UJLAKI Csilla, *Az irónia magatartásformája és megjelenésének nyelvi alakzatai Petri György költészetében*, Iskolakultúra 2007/8–10., 155–167.
- HANKISS 1969 HANKISS Elemér, *A népdaltól az abszurd drámáig. Tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969, 320. (Elvek és utak)
- HANSLICK 2007 Eduard HANSLICK, *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*, ford. Csobó Péter György, Typotex, Budapest, 2007, 360. (Claves ad Musicam)
- HARMATH 2013 HARMATH Artemisz, *Szüntelen jóvátétel. Újraolvasni Weörest*, Helikon, Budapest, 2013, 274.
- HARSÁNYI 1910 HARSÁNYI István, *Adalékok a magyar időmértékes verselés történetéhez*, Egyetemes Philológiai Közlöny 1910/I, 308–425.
- HEGEDÜS 1873 h. z. [HEGEDÜS Sándor], *The fleshly school of poetry, and other Phenomena of the day. By R. Buchanan. London*, Budapesti Szemle 1873/1., 259–261.
- HEGEL 1980 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások*, 1–3., ford. Szemere Samu, Akadémiai, Budapest, 1980, 1282. (Filozófiai írók tára)
- HEIDEGGER 1982 Martin HEIDEGGER, *Parmenides* Klostermann, Frankfurt am Main, 1982, 252. (Gesamtausgabe)
- HEIDEGGER 1994 Martin HEIDEGGER, „...költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások*, ford. Bacsó Béla et al., T-Twins–Pompeji, Budapest–Szeged, 1994, 286. (Athenaeum-Könyvek)
- HEMPFER 1973 Klaus W. HEMPFER, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, Wilm. Fink., München, 1973, 312.
- HENTSCHEL 2000 Frank HENTSCHEL, *Sonus*, HmT, Stuttgart, 2000, 28. = www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Sonus.pdf
- HERNÁDI 2005 HERNÁDI Mária, *Egy találkozás története. Ontológiai dialogicitás Nemes Nagy Ágnes költészetében*, [Szegedi Tudományegyetem], Szeged, 2005, 115. (Fiatal filológusok füzetei, XX–XXI. század)
- HÓDOSY 2004 HÓDOSY Annamária, *Shakespeare metaszonettjei*, Gondolat–Pompeji, BudapestSzeged, 2004, 225.
- HOMOKAY 1837 HOMOKAY Pál, *Magyar költészet*, Trattner-Károlyi nyomda, Pest, 1837, 102.
- HORVÁTH 1951 HORVÁTH János, *Rendszeres magyar verstan*, Akadémiai, Budapest, 1951, 210.

- HORVÁTH 1999 HORVÁTH Kornélia, *Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírájának köréből*, Krónika Nova, Budapest, 1999, 197.
- HORVÁTH 2000 HORVÁTH Iván, *Magyar ritmus*, Alföld 2000/2., 3–21.
- HORVÁTH 2012 HORVÁTH Kornélia, *Petri György költői nyelvéről. Poétikai monográfia*, Ráció, Budapest, 2012, 176. („...és a szöveg beszél” Művek, értelmezések, elméletek)
- HORVÁTH 2017A HORVÁTH Kornélia, *Szonettvariációk Petri György Valami ismeretlen című kötetében*, Hungarológiai Közlemények 2017/1., 5.
- HORVÁTH 2017B HORVÁTH Kornélia, *Petri György költészete verselméleti és líratörténeti megközelítésben*, Gondolat, Budapest, 2017, 269.
- HORVÁTH – SZITÁR 2006 *Vers, ritmus, szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, szerk. Horváth Kornélia – Szitár Katalin, Kijárat, Budapest, 2006, 678.
- ILLYÉS 1991 ILLYÉS Gyula, *Naplójegyzetek [1975–1976]*, szerk. Illyés Gyuláné, SZÉPIRODALMI, Budapest, 1991, 591.
- ISER 2001 Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. Molnár Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 416.
- JÉKELY 1974 JÉKELY Zoltán, *A sétatéri madonna*, Népművelés 1974. március 13., 4.
- JOHNSON 1904 Charles Frederick JOHNSON, *Forms of English Poetry*, American Book Company, New York–Cincinnati–Chicago, [1904], 368.
- JÓZAN 1997 JÓZAN Ildikó, *Műfordítás és intertextualitás*, Alföld 1997/11., 45–53.
- JÓZSEF 1940 JÓZSEF Jolán, *József Attila élete*, Cserépfalvi, Budapest, 1940, 465.
- JÓZSEF 2005 *József Attila összes versei III.*, Kritikai kiadás, közz. STOLL Béla, Balassi, Budapest, 2005, 374.
- JÓZSEF 2006 *József Attila levelezése*, s. a. r. Stoll Béla, Osiris, Budapest, 2006, 800.
- JUHÁSZ 1969 *Juhász Gyula összes művei, 6. Prózai írások 1918–1922*, sajtó alá rend. Grezsa Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1969, 747.
- KABDEBÓ 1980 KABDEBÓ Lóránt, *Versek között. Tanulmányok, kritikák*, Magvető, Budapest, 1980, 542.
- KABDEBÓ 2016 *Ünnepi tanulmányok Kabdebó Lóránt 80. születésnapja alkalmából*, Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica, tom. XX, fasc. 1. E Typographeo Universitatis, Miskolc, 2016, 550.

- KABDEBÓ – KULCSÁR SZABÓ 1992 „*De nem felelnek, úgy felelnek...*” *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő, JPEK, Pécs, 1992, 245.
- KANT 2009 Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János, Atlantisz, Budapest, 2009, 760.
- KÁNTOR 1993 KÁNTOR Lajos, *Ki vagy te, Szilágyi Domokos?*, Balassi, Budapest, 1993, 146.
- KÁNTOR – LÁNG 1973 KÁNTOR Lajos – LÁNG Gusztáv, *Romániai magyar irodalom. 1944–1970*, 2., jav. kiad., Kriterion, Bukarest, 1973, 503.
- KANYÓ – SÍKLAKI 1988 *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. Kanyó Zoltán – Síklaki István, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 488.
- KAPPANYOS 2003 KAPPANYOS András, *Van-e posztmodern líra?* Alföld 2003/2., 52–58.
- KÁRMÁN 1794 KÁRMÁN József, *Petrarka’ Remetesége*, Uránia 1794/1., 208–215.
- KÁROLYI 1972 KÁROLYI Amy, *-talan –telen. Ősszegyűjtött versek*, Magvető, Budapest, 1972, 162.
- KASTNER 1922 [KOLTAY–]KASTNER Jenő, *Csokonai lírája és az olasz költők*, Irodalomtörténeti Közlemények 1922/1., 39–55.
- KASZA 2009 KASZA Péter *A szó elszáll, az írás megmarad?* Brodarics István *levélírói tevékenységéről*, Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio Philosophica 2009/2., 193–216.
- KAZAMÉR 2016 KAZAMÉR Éva, *Hipertextualitás és paratextualitás Parti Nagy Lajos költészetében*, Magyar nyelvjárások 2016, 153–167.
- KAZINCZY 1790 Carlo MAGGI, *A’ Habok*, ford. Kazinczy Ferenc, Orpheus 1790/1., 269.
- KAZINCZY 1817 KAZINCZY Ferenc, *Szonett*, Tudományos Gyűjtemény 1817/III, 38–48.
- KAZINCZY 1895 *Kazinczy Ferenc levelezése*, közléteszi Váczy János, 6., Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1895, 607. (Kazinczy Ferenc összes művei)
- KAZINCZY 1904 *Kazinczy Ferenc levelezése*, közléteszi Váczy János, 14., Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1904, 587. (Kazinczy Ferenc összes művei)
- KAZINCZY 1979 *Kazinczy Ferenc művei 1. Versek, műfordítások, széppróza, tanulmányok, 2. Levelek*, vál., jegyz. és szöveggond. Szauder Mária, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 926, 944. (Magyar Remekírók)
- KAZINCZY 1998 *Kazinczy Ferenc összes költeményei*, sajtó alá rend. Gergye László, Balassi, Budapest, 1998, 437. (Régi Magyar Költők Tára XVIII. század)

- KAZINCZY 2009 KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, sajtó alá rend. Orbán László, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009, 1404. (Kazinczy Ferenc művei)
- KAZINCZY 2014 KAZINCZY Ferenc, *Berzsenyihez* [1809], 2000 2014/12., 30–35.
- KAZINCZY – SZEMERE 1812 *Hat sonett Kazinczytól és Szemerétől*, kiadta Horvát István – Trattner Mátyás, Pest, [1812], [10].
- KECSKÉS 1991 KECSKÉS András, *A magyar verselméleti gondolkodás története a kezdetektől 1898-ig*, AKADÉMIAI, Budapest, 1991, 479. (Irodalomtudomány és kritika)
- KELEVÉZ 2012 KELEVÉZ Ágnes, *Babits magyar szonettjei*, Irodalomtörténet 2012/2., 222–234.
- KENYERES 2013 KENYERES Zoltán, *Weöres Sándor*, Kossuth, Budapest, 2013, 400.
- KERESZTURY 1990 KERESZTURY TIBOR, *Az ismeretlen elem. Beszélgetés Markó Bélával*, Alföld 1990/11., 34–42.
- KERESZTURY 1998 KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Kalligram, Pozsony, 1998, 234.
- KERESZTURY 2013 KERESZTURY Tibor, *Petri György és a századvég magyar költészete*, University of Jyväskylä, Jyväskylä, 2013, 253.
- KERESZTURY – MÉSZÁROS 1992 KERESZTURY Tibor – MÉSZÁROS Sándor, *Szövegkijáratok*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992, 192.
- KISS 2005 *Balassi Bálint és a reneszánsz kultúra*, szerk. Kiss Farkas Gábor, ELTE BTK Régi Magyar Irodalomtörténet Tanszék, Budapest, 2005, 296.
- KLANICZAY 1961 KLANICZAY TIBOR, *Reneszánsz és barokk*, Szépirodalmi, Budapest, 1961, 595.
- KODÁLY – GYULAI 1952 *Arany János népdalgyűjteménye*, közléteszi – –, Akadémiai, Budapest, 1952 [1953!], 204.
- KOLLÁR 2017 KOLLÁR Erzsébet, *A szonett – Demszky Gábor és az úri becsületszó*, Gépnarancs 2017. március 12. = <http://gepnarancs.hu/2017/03/a-szonett-demszky-gabor-es-az-uri-becsuletszo/>
- KOLNEDER 1982 Walter KOLNEDER, *Vivaldi*, 2. kiad., Gondolat, Budapest, 1982, 376.
- KOMJÁTHY 1931 KOMJÁTHY Aladár, *Bergson: Teremtő fejlődés*, Nyugat 1931. május 16., 692–694.
- KONCSOL 1981 KONCSOL László, „...szublimálom ösztönöm...” József Attila „Költők és kora” című verséről, Irodalmi Szemle 1981/6., 512–522.
- KOROMPAY 1977 KOROMPAY H. János, *Ady Baudelaire-fordításai*, Irodalomtörténeti Közlemények 1977/4–6., 622–636.

KOSZTOLÁNYI 1908	KOSZTOLÁNYI Dezső, <i>Swinburne</i> , Nyugat 1908. december 1., 446–447.
KOSZTOLÁNYI 1909	KOSZTOLÁNYI Dezső, <i>Rilke</i> , Nyugat 1909. szeptember 16., 301–313.
KOSZTOLÁNYI 1915	KOSZTOLÁNYI Dezső, <i>Baudelaire és a belgák</i> , Nyugat 1915. április 1., 402–403.
KOSZTOLÁNYI 1917	KOSZTOLÁNYI Dezső, <i>Baudelaire és Verhaeren [Charles Baudelaire, Émile Verhaeren.]</i> , Nyugat 1917. július 16., 145–148.
KOSZTOLÁNYI 1971	KOSZTOLÁNYI Dezső, <i>Nyelv és lélek</i> , összegyűjt., szöveggond. Réz Pál, Szépirodalmi, Budapest, [1971], 582 [2].
KOSZTOLÁNYI 2013	<i>Kosztolányi Dezső összes művei. Levelezése I. 1901–1907</i> , szerk. Buda Attila, Kalligram, Pozsony, 2013, 958. (Kosztolányi Dezső művei)
KOVÁCS 1981	KOVÁCS Sándor Iván, <i>Zrínyi epigrammáitól a „magyar szonettek”-ig</i> , Irodalomtörténet, 1981/1., 181–214.
KOVÁCS 1982	<i>Zrínyi Miklós „Mint Hektor Trójának...”</i> , szerk. Kovács Sándor Iván, Európa–Helikon, Budapest, 1982, 50.
KOVÁCS 2002	<i>Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszander Potebnya, Alekszander Veszelszki, Olga Frejdenberg elméleti műveiből</i> , szerk. Kovács Árpád, ford. Hermann Zoltán et al., Argumentum, Budapest, 2002, 400.
KOZOCSA 1969	KOZOCSA Sándor, <i>Baudelaire Magyarországon [Bibliográfia]</i> , ELTE Francia Nyelv és Irodalom Tanszék, Budapest, 1969, 303.
KÖDÖBÖCZ 2009	KÖDÖBÖCZ Gábor, <i>A szonettben megtalált szabadság</i> , Agria 2009/1., 185–188.
KÖLCSEY 1824	CSELKÖVY [KÖLCSEY Ferenc], <i>Szemere Pál’ sonetteiről</i> , Élet és Literatura, kiad. Szemere Pál és Kölcsey Ferenc, 1824, 275–276.
KÖLCSEY 1826	KÖLCSEY Ferenc, <i>Nemzeti hagyományok, Élet és literatura</i> , 1. kötet, 1826, 66.
KÖLCSEY 1827	KÖLCSEY Ferenc, <i>Élet és Literatura</i> . 2. kötet, Petrózai Trattner Mátyás, Pest, 1827, 430.
KÖLCSEY 1842	<i>Kölcsey Ferenc minden munkái</i> , szerk. Eötvös József – Szalay László – Szemere Pál, Heckenast Gusztáv, Pest, 1842, 254.
KÖLCSEY 1960	<i>Kölcsey Ferenc összes művei</i> , szerk. Szauder József – Szauder Józsefné, Szépirodalmi, Budapest, 1960, 339.
KRÚDY 2005	KRÚDY Gyula, <i>Ady Endre éjszakái</i> , sajtó alá rend., utószó Fábri Anna, Noran, Budapest, 2005, 109.
KULCSÁR 1574	KULCSÁR György, <i>Postilla, az az evangeliomoknak, mellieket esztendő által a keresztyénec gyöleközetibe szoktat olvasni es hirdetni, predicatio szerint valo magyarázattia, az régies es</i>

- mostani szent írásbéli doctoroknac írásokból, irattatott az Kulcsár György, also lynduai predicator által, 1574 esztendőben, Rodolphus Hoffhalter, Also LYNDVAN [Alsóindva], 1574. = <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/corpus/xvi/kulcsgy4.htm>*
- KULCSÁR SZABÓ 1993 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 214.
- KULCSÁR SZABÓ 1995 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történetiség – Megértés – Irodalom*, Universitas, Budapest, 1995, 99.
- KULCSÁR SZABÓ 1996 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédmod és horizont*, Argumentum, Budapest, 1996, 313.
- KULCSÁR SZABÓ ET AL. 2017 *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás, Ráció, Budapest, 2017, 520.
- KULCSÁR-SZABÓ 2001 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Önreflexió, szimbólum és modernség a poetológiai diskurzusban*, Alföld 2001/4., 66–92.
- KULCSÁR-SZABÓ 2006 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Író gépek*, Irodalomtörténet 2006/2., 143–161.
- KUNSZERY 1965 KUNSZERY Gyula, *A magyar szonett kezdetei*, Akadémiai, Budapest, 1965, 108. (Irodalomtörténeti füzetek)
- KÖLÜS 2014 KÖLÜS Lajos, *Szép Ernő, várjon, talán egy percig*, Parnasszus 2012/4., 70–72.
- LACZKÓ 1923 LACKÓ Géza, *Magyar Shakespeare – Magyar Baudelaire*, Nyugat, 1923. augusztus 16., 121–124.
- LAKATOS 1919 LAKATOS Vince, *Arany János mint zeneszerző*, Irodalomtörténet 1919/1–2., 40–43.
- LAKATOS 2000 *A napsütötte sáv. Petri György emlékezete*, szerk. Lakatos András, Nap Kiadó, Budapest, 2000, 286.
- LAKY 1847 LAKY Demeter, *A költészetnek rövid elméleti és gyakorlati rendszere és történeti vázlata*, Bertalanffy Imre, Szombathely, 1847, [6] 236 [2].
- LEHÓCZKY 2002 LEHÓCZKY Ágnes, *A mitikus jelentéssel telítődő tárgyi kép. A famotívum Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Irodalomtörténet 2002/1., 118–142.
- LENGYEL 1946 LENGYEL Balázs, *Babits után*, Újhold 1946. július, 2., 1–8.
- LENGYEL 1977 LENGYEL Balázs, *Verseskönyvről verseskönyvre*, Magvető, Budapest, 1977, 288.
- LENGYEL 2001 LENGYEL Balázs, *Ki találkozik önmagával? Tanulmányok, elemzések, dokumentumok*, szerk., szöveggond. Lehóczky Ágnes, Széphalom, Budapest, [2001], 274.

- LENGYEL 2012 LENGYEL Valéria, *A saját test megjelenítése Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Irodalomtörténet 2012/1., 72–84.
- LENGYEL 2014 LENGYEL András, *Írógép, írás, irodalom. Az írógéphasználat magyarországi történetéhez*, Kalligram 2014/2, <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/2014/XXIII.-evf.-2014.-februar/Irogep-iras-irodalom.-Az-irogephasznalat-magyarorszag-i-toertenetehez>
- LOTZ 1976 LOTZ János, *Szonettkoszorú a nyelvről*, Gondolat, Budapest, 1976, 390.
- LOVROD 1994 Marie LOVROD, *The Rise of Metadrama and the Full of the Omniscient Observer*, Modern Drama 1994, 3/497–508.
- LOW 1993 Anthony LOW, *The Reinvention of Love. Poetry, Politics and Culture from Sidney to Milton*, Cambridge UP, Cambridge, 1993, 276.
- LŐRINCZ 2006 LŐRINCZ Csongor, *Név, aláírás és inskripció a lírában. Kovács András Ferenc: J. A. szonettje*, Kalligram 2006/3–4., 142–150.
- LUSSON 1985 Pierre LUSSON, *Egy általános ritmuselmélet összefoglalása*, Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, XXI., JATE, Szeged, 1985, 157–166.
- LYOTARD 1988 Jean-François LYOTARD, „*Mi a posztmodern?*“, ford. Angyalosi Gergely, Nagyvilág 1988/3., 419–426.
- MADÁCH 2006 MADÁCH Imre, *Reformkori drámák*, s. a. r. Bárdos József – Bene Kálmán, Madách Irodalmi Társaság, Szeged, 2006, 290. (Madách Könyvtár)
- MALECZKI – NÉMETH 2009 *A mai magyar nyelv leírásának újabb módszerei 7.*, szerk. Maleczki Márta – Németh T. Enikő, Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 2009, 226.
- MANN 2010 MANN Lajos, *Ajánlat egy József Attila-töredék hiányzó sorainak pótlására*, Holmi 2010/5., 571–579.
- MARKÓ 2011 *Szonettírás: fegyelem és szabadság. Találkozás Markó Bélával a Bánffy-palotában*, Szabadság 2011. augusztus 20. = <http://www.szabadsag.ro/szabadsag/servlet/szabadsag/template/print,PrintScreen.vm/id/62009/mainarticle/false;jsessionId=61668358B04DEEC6A5CCEC66910FCA89>
- MÁRTON 2008 MÁRTON László, *Visszajára fordítani*, Jelenkor, 2008/4.,
- MÉSZÁROS 1987 MÉSZÁROS István, *Magyar irodalom reformkori középiskoláinkban*, Irodalomtörténeti Közlemények 1987/5–6., 674–707
- MEZEI 2016 MEZEI Gábor, *Fordítás és anyagiság. Az írás mint kultúrtechnika az Örök barátainkban*, Ráció, Budapest, 2016, 196.

- MICHELANGELO 1897 *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, hrsg., krit. Apparate Karl Frey, G. Grote, Berlin, 1897, XXVI, 546.
- MICHELANGELO 1959 *Michelangelo Buanarotti versei*, ford., jegyz. Rónay György, Magyar Helikon, [Budapest], 1959, 300.
- MILLER 1984 Carolyn R. MILLER, *Genre as social action*, Quarterly Journal of Speech 1984, 151–167.
- MONELLE 2006 Raymond MONELLE, *The Musical Topic, Hunt, Military and Pastoral*, Indiana University Press, Bloomington, 2006, 304.
- MÓZES 1997 MÓZES Huba, *Kötött formájú költemények antológiája*, Balassi, Budapest, 1997, 396.
- MÖNCH 1955 Walter MÖNCH, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, F. H. Kerle, Heidelberg, 1955, 341.
- MULVEY 2000 Laura MULVEY, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, ford. Juhász Veronika, Metropolis 2000, 4/12–13.
- MÜLLER-ZETTELMAHN 2000 Eva MÜLLER-ZETTELMAHN, *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der english- und deutsch-sprachigen Dichtkunst*, C. Winter, Heidelberg, 2000, 270.
- NAGY 2012 NAGY Zsejke, *Szép Ernő három könyvterve*, Holmi 2012/12., 1442–1444.
- NAGY 2016 NAGY Dániel, *Saussure kontra Wagner. Arbitralitás és motiváció a nyelvben és a poétikában*, Alföld 2016/10., 78–89.
- NANCY 2013 Jean-Luc NANCY, *Corpus*. ford. Seregi Tamás, Kijárat, Budapest, 2013, 129.
- NÉGYESY 1892 NÉGYESY László, *A mértékes magyar verselés története. A klasszikai és nyugat-európai versformák irodalmunkban*, Kisfaludy-Társaság, Budapest, 1892, 338.
- NEMES NAGY 1945 NEMES NAGY Ágnes, *A szomj*, Magyarok 1945/3., 127.
- NEMES NAGY 1992 NEMES NAGY Ágnes, *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II.*, Budapest, Magvető, 1992, 508.
- NEMES NAGY 2003 *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*, sajtó alá rend. Lengyel Balázs, Osiris, Budapest, 2003, 343.
- NEMES NAGY 2004 NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana. Prózai írások*, 1–2., szerk., utószó Honti Mária, Osiris, Budapest, 2004, 715, 585.
- NEMES NAGY 2009 *Elfogtam volna mást, s íme, elfogtak engem. Nemes Nagy Ágnes válogatott műfordításai*, közr. Buda Attila, Ráció–Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, Budapest, 2009, 127 [1].
- NEMES NAGY 2016 NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versek*, közr., jegyz. Ferencz Győző, Jelenkor, [Budapest, 2016], 783.

- NÉMETH 1966 NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról (Különös tekintettel József Attilára)*, Irodalomtörténeti Közlemények 1966/5–6., 546–571.
- NÉMETH 2008 Tükördara. *Írások Parti Nagy Lajos költészetéről, prózájáról és drámáiról*, szerk. Németh Zoltán, Kijarat, Budapest, 2008, 312.
- NEUMER 1991 NEUMER Katalin, *Határutak (Ludwig Wittgenstein késői filozófiájáról)*, MTA Filozófiai Intézet, Budapest, 1991, 218.
- OROSZ 2000 OROSZ László, *Berzsenyi és Kazinczy*, Irodalomismeret 2000/1., 55–62.
- OROSZ 2001 OROSZ Ildikó, „Akkor is, ha abbahagyom.” Bertók László *szonettköltészete*, Jelenkor 2001/12., 1269–1289.
- ORSZÁGH – VIRÁGOS 1997 ORSZÁGH László – VIRÁGOS Zsolt, *Az amerikai irodalom története*, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1997, 394.
- PAETZKE 1987 H. H. PAETZKE, „Nem robbanás, csak összeomlás”. *Beszélgetés Petri Györggyel*, ford. Farkas Péter, Magyar füzetek 1987, 138–147.
- PÁL – ÚJVÁRI 2005 *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, 3. kiad., szerk. Pál József – Újvári Edit, Balassi, Budapest, 2005, 550.
- PALKÓ 2016 „álmom visszhangja hangom”. *Tanulmányok Szép Ernőről*, szerk. Palkó Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2016, 246. (PIM Studiolo)
- PÁNDI 1973 PÁNDI Marianne, *Hangversenykalauz. II. Versenyművek*, Zeneműkiadó, Budapest, 1973, 316.
- PAPP 1835 PAPP Ignác, *Magyar Poézis. A' tanuló ifjuság' köz hasznára*, 2. kiad., Eggenberger József, Pest, 1835, 103.
- PAPP1846 PAPP Ignác, *Elemi költészet-tan, segéd-könyvül költészet-halगतók [!] számára*, Totth nyomda, Veszprém, 1846, 165, IX.
- PAPP 2004 PAPP István Géza, „Ha most húznád meg harangját szívednek”, *Magyar Napló*, 2004/4., 20–25.
- PATAKY 2015 Patáky Adrienn, *Huncut rókusságok (Weöres Sándor: Priapos)* = <http://www.kortaronline.hu/2015/04/irodalom-huncut-rokussagok/26882> (Kortárs Online, 2015. április 29.)
- PATAKY 2016 PATAKY Adrienn, *Szabad kötöttség. Szonettekről és politikai líráról a '45 utáni magyar irodalomból*, Ráció, Budapest, 2016, 206.
- PATERNU 1997 *Sonet in sonetni venec. Mednarodni Sompozil v Ljubljani od 28. do 30. Junija 1995, Simpozij Obdobja 16*, szerk. Boris Paternu, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1997, 448.

- PETŐCZ 1984 PETŐCZ András, *Önéletrajzi kísérletek*, Magvető, Budapest, 1984, 99.
- PETŐCZ 1991 PETŐCZ András, *Európa metaforája*, Interart Stúdió, Budapest, 1991, 111.
- PETRARCA 1988 *Francesco Petrarca Daloskönyve*, szerk. Kardos Tibor – M. Szemlér Judit, Kriterion, Bukarest, 1988, 392.
- PETRI 1967 PETRI György, „*Én Istent nem hiszek s ha van, ne fáradjon velem...*”, *Világosság* 1967/12., 741–747.
- PETRI 1989 PETRI György, *Ami kimaradt*, Aura, Budapest, 1989, 128.
- PETRI 2002 PETRI György, *Feljegyzések egy nagy spirálfüzetbe*, Holmi 2002/11. = <http://www.holmi.org/2002/11/petri-gyorgy-feljegyzesek-egy-nagy-spiralfuzetbe>
- PETRI 2003 *Petri György munkái I. Összegyűjtött versek*, szerk. Réz Pál, Lakatos András, Várady Szabolcs, Magvető, Budapest, 2003, 642.
- PETRI 2005 *Petri György Munkái. III. Összegyűjtött interjúk* szerk. Réz Pál, Lakatos András, Várady Szabolcs, Magvető, Budapest, 2005, 661.
- PETRI 2007 *Petri György munkái IV. (Próza, dráma, vers, naplók és egyebek)*, szerk. Réz Pál, Lakatos András, Várady Szabolcs, Magvető, Budapest, 2007, 862.
- PINTÉR 1998 PINTÉR Tibor, *Sonnetto és concerto. A négy évszak öt olvasata*, Muzsika 1998/2., 23.
- PLATÓN 1984 *Platón összes művei*, 1–3., szöveggond. Falus Róbert, ford. Devecseri GÁBOR et al., bev. Falus Róbert – Szabó Árpád, magyarázatok Steiger Kornél – Szabó Árpád – Németh György, Európa, Budapest, 1984, 1155 [2], 1253 [2], 1176. (Bibliotheca Classica)
- PLÓTINOSZ 1986 PLÓTINOSZ, *Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Válogatott írások*, ford., jegyz. Horváth Judit – Penczel István, Európa, Budapest, 1986, 464. (Az ókori irodalom kiskönyvtára)
- P. MÜLLER 2016 *Thienemann Tivadar és a mai szaktudományok. Írások születése 125. évfordulójára*, szerk. P. MÜLLER Péter, Kronosz, Pécs, 2016, 192.
- POMOGÁTS 1991 POMOGÁTS Béla, *Noé bárkája*, Széphalom, Budapest, 1991, 241.
- POMOGÁTS 2000 POMOGÁTS Béla, *Faludy György*, Glória, Budapest, 2000, 252.
- POMOGÁTS 2003 POMOGÁTS Béla, *Lázadás és tragikum. Szilágyi Domokos verseiről*, Parnasszus 2003/4., 76–81.
- PURCSI 1984 PURCSI Barna Gyula, *Szép Ernő*, Akadémiai, Budapest, 1984, 193.
- PYRITZ 1931 Hans PYRITZ, *Der Liebeslyriker Paul Fleming in seinen Übersetzungen*, Zeitschrift für deutsche Philologie 1931, 252–345.

- QUENEAU 1998 Raymond QUENEAU, *Lehetséges Irodalom* (1964), ford. Szigeti Csaba, Szép literatúrai ajándék 1998/2–3., 151–165.
- RÁBA 1969 RÁBA György, *A szép hűtlenek. (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)*, Akadémiai, Budapest, 1969, 465. (Irodalomtörténeti Könyvtár)
- RADNÓTI 1988 RADNÓTI Sándor, *Mi az, hogy beszélgetés?*, Magvető, Budapest, 1988, 389. (JAK-füzetek)
- RADNÓTI 2012 RADNÓTI Sándor, „Du mußt” (*Megjegyzések egy örökzöld költeményhez*), Alföld, 2012/1., 86–90.
- RADVÁNSZKY 2013 „Figyeljétek a mesélő embert”. *Esszék és tanulmányok Lengyel Péterről*, szerk. Radvánszky Anikó, Ráció, Budapest, 2013, 638.
- RÁKAI 2013 RÁKAI Orsolya, *A teljes zenekar. Schöpfung és a társadalmi modernség irodalmi kérdése*, Editio Princeps, Budapest, 2013, 160. (Irodalomtudomány és Kritika)
- RILKE 1983 Rainer Maria Rilke versei, vál. Szabó Ede, ford. Ambrus Tibor et al., Európa, Budapest, 1983, 403. (Lyra Mundi)
- ROLLAND 1920 Romain ROLLAND, *Michelangelo élete*, ford. Éber László, Révai, Budapest, 1920, 222.
- RÓNAY 1971 *Vallomások a Nyugatról*, szerk. Rónay László, Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1971, 194. (Irodalmi Múzeum)
- RÓNAY 2014 RÓNAY László, *Hullámhegyek, hullámvölgyek*, Kairosz, Budapest, 2014, 404.
- ROUBAUD 2010 Jacques ROUBAUD, *Néhány reflexió a szonett-formáról. Előadásvázlat* (ELTE BTK, 2010. november 12.), ford. Seláf Levente (kézirat)
- RUSSEL LOWELL 1868 James RUSSEL LOWELL, *Under the Willows and Other Poems*, Fields–Osgood, Boston, 1868, 286.
- [S. n.] 1917 [S. n.], Új Élet 1917. március 1., 2–3.
- SALZER 1884 SALZER Béla, *Az epigrammáról*, Figyelő 1884, 241–255.
- SASKU 1836 SASKU Károly, *Az okoskodás és költészet tudománya a szép tudományok ismertetésével*, Pest, Beimel József, 1836, 344.
- S. BÉRES 2015 S. BÉRES Bernadett, *Körtánc. A rondó verstípus a kortás magyar költészetben*, Gondolat, Budapest, 2015, 166.
- SCHAD 1857 *Deutscher Muzeumalmanach* 7., hrsg. Christian SCHAD, Stahel'sche Buchhandlung, Würzburg, 1857, 432.
- SCHEIN 1995 SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 143.
- SCHEIN 1998 SCHEIN Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 310.

- SCHEIN 2011 SCHEIN Gábor, *Éjszaka, utazás*, Pesti Kalligram, Budapest, 2011, 132.
- SCHINDELBECK 1988 Dirk SCHINDELBECK, *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*, Peter Lang, Frankfurt/M.–Bern–New York–Paris, 1988, 245.
- SCHLAFFER 2015 Heinz SCHLAFFER, *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*, Reclam, Stuttgart, 2015, 204.
- SCHLEGEL – SCHLEGEL 1980 August Wilhelm SCHLEGEL – Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Gondolat, Budapest, 1980, 726.
- SCHWEIKLE 2007 *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, begr. Günther und Irmgard Schweikle, hrsg. Dieter Burdorf – Christoph Fasbender – Burkhard Moenninghoff, XVII, Metzler, Stuttgart–Weimar, 2007, 836.
- SIMON 1995/1996 SIMON Balázs, *Ekhnáton és a Szent. Értelmezési kísérletek*, Orpheus 1995/1996, 85–96.
- SMITH 1985 Albert J. SMITH, *The Metaphysics of Love – Studies in Renaissance love poetry from Dante to Milton*, Cambridge UP, New York, 1985, IX, 349.
- SOMLYÓ 1991 SOMLYÓ György, *Philoktétésztől Ariónig. Válogatott tanulmányok I–II.*, Jelenkor, Budapest, 1991, 898.
- SOMLYÓ 1992 SOMLYÓ György, „A Sonetto musája”, *Holmi* 1992/2., 186–200.
- SOMLYÓ 2001 SOMLYÓ György, *Baudelaire Halál-ciklusa*, *Holmi* 2001/5., 658–663.
- SOMLYÓ 2005 SOMLYÓ György, *Talizmán. 138 szonett*, Enciklopédia, Budapest, 2005, 175.
- SOMOGYI 1879 *Magyar Lexikon. Az összes tudományok enciklopédiája*, szerk. Somogyi Ede, 3., (Bankok-Bianchi), Rautmann Frigyes, Budapest, 1879, 640.
- SÖTÉR 1974 SÖTÉR István, *Elért és el nem ért bizonyosságok*, *Literatura* 1974/2., 14–22.
- STEBLIN 1983 Rita STEBLIN, *History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*, UMI Research Press, Ann Arbor, Mich., 1983, XII, 396. (Studies in Musicology)
- STERN 2009 Daniel N. STERN, *A jelen pillanat a pszichoterápiában és a mindennapokban. Mikroanalízis a pszichoterápiában*, ford. Büti Etelka, Animula, Budapest, 2009, 208.
- STOLL 2000 STOLL Béla, *József Attila utolsó verse*, *Irodalomismeret* 2000/4., 26–31.

- S. VARGA 2005 S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai: A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Balassi, Budapest, 2005, 672.
- SCHWENDTNER 1999 SCHWENDTNER Tibor, *A filozófia és a mély unalom. A metafizika kezdetének problémája Heidegger 1929/30-as előadásaiban*, Magyar Filozófiai Szemle 1999/6., 801–826.
- SWINBURNE 1917 SWINBURNE, Algernon Charles, *Ave atque vale (Charles Baudelaire emlékezetére)*, ford. Kosztolányi Dezső, Nyugat 1917. május 16., 936–942.
- SZABÓ 1998 A *Nyugat-jelenség. (1908–1998)*, szerk. Szabó B. István, Anonymus, Budapest, 1998, 198.
- SZABÓ 1974 SZABÓ Lőrinc, *Napló, levelek, cikkek*, szerk. Kabdebó Lóránt, Kónya Judit, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 675.
- SZABÓ 2000 SZABÓ Szilárd, *Az Egyetlen töredékei. Tandori Dezső munkássága*, Allé-füzetek, Tatabánya, 2000, 105.
- SZABÓ 2004 SZABÓ T. Anna, *Shakespeare szonettjei Szabó Lőrinc fordításában*, Doktori disszertáció, Budapest, ELTE BTK, 2004. = doktori.btk.elte.hu/lit/szabot/disszertacio.pdf
- SZABÓ 2013 SZABÓ T. Anna, *A látás erotikája. Üzenet a palackban* 6., Bárka Online 2013. október 21. = <http://www.barkaonline.hu/uzenet-a-palackban/3675-uezenet-a-palackban-6>
- SZABOLCSI 1982 SZABOLCSI Bence, *Európai virradat. A klasszikus zene kialakulása Vivalditól Mozartig*, 3., rev. kiad., Zeneműkiadó, Budapest, 1982, 148. (Szabolcsi Bence művei)
- SZATHMÁRY 1940 SZATHMÁRY László, *Adalékok a magyar kémia és vegyipar történetéhez, 1940.* = <http://mek.oszk.hu/05400/05440/>
- SZEGEDY–MASZÁK 1995 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *„Minta a szőnyegen”*, Balassi, Budapest, 1995, 268.
- SZEGEDY–MASZÁK 1999 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A Nyugat és a világirodalom* (A magyar Tudományos Akadémián 1999. február 15-én tartott székfoglaló előadás szövege.), Alföld 1999/5., 54–69.
- SZÉLES 1993 SZÉLES Klára, *Szeged–Kolozsvár 1955–1992*, Pesti Szalon, Budapest, 1993, 268.
- SZÉNÁSI 2014 SZÉNÁSI Zoltán, *Az irodalom mint a politika tapasztalata a Magyar Figyelő történetének első periódusában (1911–1914)*, Irodalomismeret 2014/4., 4–17.
- SZENDE 1855 SZENDE Rafael, *Az ideál. Fresco-szonett*, Hölgylutár 1855. július 5.
- SZENDREY 1917 SZENDREY Zsigmond, *Maró (Szó- és szólásmagyarázatok)*, Magyar Nyelv 1917/5., 245.

SZÉP1902	SZÉP Ernő, <i>Első csokor</i> , Braun Nyomda, Mezőtúr, 1902, 78.
SZÉP 1908	SZÉP Ernő, <i>A harangozó</i> , Nyugat 1908/6., 342–343.
SZÉP 2008	SZÉP Ernő, <i>Natália (III)</i> , közléteszi Vida Lajos, Holmi 2008/3., 300.
SZÉP 2012	SZÉP Ernő, <i>Beszélgetések a jóistennel</i> , Holmi 2012/12., 1444–1450.
SZÉP 2017	SZÉP Ernő, <i>Causerie</i> , Nyugat 1917/22., 846–847.
SZEPES 1996	SZEPES Erika, <i>A mai magyar vers, I-II.</i> , Intera, Budapest, 1996, 612.
SZEPES 2000A	SZEPES Erika, <i>Az isten, az idea és a művész. Faludy György verséről, 90. születésnapja tiszteletére</i> , Ezredvég 2000/12., 53–59.
SZEPES 2000B	SZEPES Erika, „... aki voltam, arra emlékeznetek legyen kedv és ne kötelesség dolga”. Emlékezés Petri Györgyre „Amíg lehet” című verse kapcsán, Ezredvég 2000/10., 35–43.
SZEPES – SZERDAHELYI 1981	SZEPES Erika – SZERDAHELYI István, <i>Verstan</i> , Gondolat, Budapest, 1981, 598.
SZERDAHELYI 1992	<i>Világirodalmi lexikon</i> , 14., főszerk. Szerdahelyi István, Akadémiai, Budapest, 1992, 876.
SZIGETI 2003	SZIGETI Csaba, <i>A himfarkas bőre. A radikális archaizmus a mai magyar költészetben</i> , Jelenkor, Pécs, 2003, 231.
SZIGETI 2004	SZIGETI Csaba, <i>Mint egy elefánt – az OuLiPo formaművészetéről</i> , Kijárat, Budapest, 2004, 172.
SZIGETI 2005	SZIGETI Csaba, <i>Magyar versszak</i> , Balassi, Budapest, 2005, 340.
SZIGETI 2011	SZIGETI Csaba, <i>Az „első” magyar szonett felé</i> = http://www.ujnautilus.info/az-elso-magyar-sonett-fele (Új Nautilus, 2011. április 2.)
SZILÁGYI 1984	SZILÁGYI Ákos, <i>Nem vagyok kritikus!</i> , Magvető, Budapest, 1984, 708.
SZILÁGYI 1998	SZILÁGYI Márton, <i>Kármán József és Pajor Gáspár Urániája</i> , Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998, 491. (Csokonai könyvtár)
SZINI 1917	SZINI Gyula, <i>Baudelaire</i> , Nyugat 1917. szeptember 16., 485–486.
SZÖNYEI 2012	SZÖNYEI Tamás, <i>Titkos írás. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956-1990</i> , 1–2., Noran, [Budapest, 2012], 1109, 1132 [1].
SZÖNYI 1999	SZÖNYI György Endre, <i>Az én-formálás petrarkista technikái Balassi Bálint és Philip Sidney költészetében</i> , Irodalomtörténeti Közlemények 1999/3–4., 251–272.
SZÜCS 2009	SZÜCS Teri, <i>A gyász képtelen képei</i> (Borbély Szilárd: Halotti Pompa), Alföld 2009/7., 96–98.

TAKÁCS 2010	TAKÁCS Ádám, „Szubjektív tárgysiság”. <i>Husserl fenomenológiai elmélete a test megalapozó szerepéről</i> , Magyar Filozófiai Szemle 2010/2., 51–63.
TALBOT – GROUT – SHEVELOFF 1990	Michael TALBOT – Donald J. GROUT – Joel SHEVELOFF, <i>Olasz barokk mesterek</i> , ford. Péteri Judit, Musica, Budapest, [1990], 178. (Grove monográfiák)
TÁNCICS 1840	TÁNCICS Mihály, <i>Magyar nyelvtudomány kérdések- és feleletekben nagyobb tanulók számára (hangmértékkel)</i> , Heckenast Gusztáv, Pest, 1840, 96.
TANDORI 1998	TANDORI Dezső, <i>A járóbeteg</i> , Magvető, Budapest, 1998, 111.
TANDORI 1999	TANDORI Dezső, <i>Töredék Bori Imrének. Régi jeligré</i> , Hid 1999/12., 948–950.
TANDORI 2001	TANDORI Dezső, <i>Sohamár. De minek?. A holló megváltása – Esszék regénybe foglalva</i> , Ister, Budapest, 2001, 216.
TARJÁN 1994	TARJÁN Tamás, <i>Ez tiszta tárgy találhatása</i> , Orpheusz, Budapest, 1994, 223.
TARJÁN 1998	TARJÁN Tamás, <i>A megtiport köntös. (Tandori szonettkoszorúi)</i> , Forrás 1998/12., 10–15.
TARJÁN 2011	TARJÁN Tamás, <i>Ady, József Attila, Petri</i> , Irodalomismeret 2011/3., 55–59.
TARJÁNYI 2014	TARJÁNYI Eszter, <i>Ars poetica-szerű szonettek, szonett-szerű ars poeticák</i> , Irodalomtörténet 2014/1., 409–424.
TÉREY 1923	TÉREY Sándor, <i>A teljes magyar Baudelaire</i> , Kékmadár 1923/1., 211.
TESLÁR 2000	TESLÁR Ákos, <i>Quirinus Kuhlmann versíró gépének rekonstrukciójáról</i> , 2000, 2000/7–8., 88–96.
THOMKA 1997	<i>Az irodalom elméletei IV.</i> , szerk. Thomka Beáta, ford. Bárdos László, Farkas Zsolt, Jelenkor, Pécs, 1997, 148.
THURY 1903	THURY József, <i>A „Behdset-ül-Lugat” című csagatáj szótár</i> , Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1903, 66.
TOLDY 1867	TOLDY Ferenc, <i>A magyar költészet története. Az ősidőktől Kisfaludy Sándorig</i> , 2., jav. kiad., 1–2., Heckenast Gusztáv, Pest, 1867, 475.
TOLNAI 1927	TOLNAI Vilmos, <i>Arany János szonettje</i> , Budapesti Szemle 1927/207., 288–292.
TÓTH 1898–1903	TÓTH Béla, <i>A magyar anekdotakincs I.–VI.</i> , Singer és Wolfner Irodalmi Intézet R.-T., Budapest, 1898–1903, 768. (Thesaurus Anecdoton Hungarorum)
TÓTH 1910	TÓTH Árpád, <i>Baudelaire, un bon poète de second ordre</i> , Nyugat 1910. november 1., 1570–1572.

- TÓTH 1999 TÓTH Tünde, *Balassi és a neolatin szerelmi költészet* (PhD-értekezés), Budapest, 1999. = <http://magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/bbom/itanulm.htm>
- TRENCSÉNYI-WALDAPFEL 1957 TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre, *Petrarca szonettje Brodarics levelében*, Irodalomtörténeti Közlemények 1957/3., 227–229.
- TRENCSÉNYI-WALDAPFEL 1983 TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre, *Mitológia*, 8. kiad., Gondolat, Budapest, 1983, 418.
- TURCSÁNY 2001 TURCSÁNY Péter, *A mérleg közepén. Poétika-pedagógiai, verstan-poétikai, irodalomismereti és közgondú írások 1–2.*, Kráter Műhely Egyesület, Pomáz, 2001, 565.
- TÜSKÉS 1975 TÜSKÉS Tibor, *A szonett-szobrász*, Kincskereső 1975/8., 28–31.
- TÜSKÉS 2002 TÜSKÉS Tibor, *A sebzett föld éneke. A Weöres-filológia néhány kérdése*, Napút 2002/8., 74–77.
- UNGVÁRNÉMETI TÓTH 1817 UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *Sonett*, Hasznos Mulatságok 1817, 121–124.
- URBÁN 2015 URBÁN Péter, Z., *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Ráció, Budapest, 2015, 267. („...és a szöveg beszél” Művek, értelmezések, elméletek)
- VALÉRY 1987 Paul VALÉRY, *Zur Theorie der Dichtkunst*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1987, 236.
- VARGA 1986 VARGA Péter, *Soproni diák egykorú német szonettje Zrínyi Miklós halálára*, Irodalomtörténet 1986/2., 511–514.
- VARGA 1994 VARGA Lajos Márton, *Kritika két hangra*, Pesti Szalon, Budapest, 1994, 224.
- VARGA 1996 VARGA Mátyás, *Időtlenség a mulandóságban. Nemes Nagy Ágnes költészetének ismeretelméleti problémafelvetéséről*, Pannonhalmi Szemle 1996/3., 92–106.
- VARGA 1998 *Veszprém megyei életrajzi lexikon*, szerk. Varga Béla, Veszprém Megyei Önkormányzat, Veszprém, 1998, 568.
- VÁRKONYI 1972 VÁRKONYI Nándor, *Szíriat oszlopai*, Magvető, Budapest, 1972, 578.
- VERMES 2012 VERMES Katalin, *A jelen pillanat. Felpörgetett idő és terápia jelen a posztmodern kultúrában*, Imágó Budapest, 2012/2., 47–66.
- VERSEGHY 1791 VERSEGHY Ferenc, *Rövid értekezések a ’ musikáról VI. énekekkel*, [Kiadó nélkül], Béts, 1791, 20.
- VERSEGHY 1793 VERSEGHY Ferenc, *Mi a ’ poézis? És ki az igaz poéta? Egy rövid elmélkedés, melyben a ’ Költésnek mivolta, eszközei, tzellya, és tárgy, a ’ Magyar Rythmisták’ hangeggyeztetésének helytelenségével’ együtt előállítatnak*, Landerer Katalin, Buda, 1793, [16], 86.

- VÖRÖS 2003 VÖRÖS István, *A Vörös István gép rombolása*, Új Forrás 2003/4., 12.
- VÖRÖS 2008 VÖRÖS Éva, *A magyar gyógynövények neveinek történeti-etimológiai szótára*, Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézet, Debrecen, 2008, 500. A Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézetének kiadványai)
- VÖRÖSMARTY 1845 *Vörösmarty' minden munkái*, 4–5., kiad. Bajza József – Schedel Ferencz, Kilián György, Pest, 1845, 384.
- WAGNER 1983 Richard WAGNER, *Költészet és Zene a jövő drámájában*, ford. Fischer Sándor, Zeneműkiadó, Budapest, 1983, 218.
- WALLER – MOORE 1984 *Sir Philip Sidney and the Interpretation of Renaissance Culture. The Poet in His Time and Ours. A Collection of Critical and Scholarly Essays*, ed. Gary F. Waller – Michael D. Moore, Croom Helm, London, 1984, 147.
- WEÖRES 1986 WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások*, 1–3., 5., bőv. kiad., Magvető, Budapest, 1986, 603, 615, 759.
- WEÖRES 2013 WEÖRES Sándor, *Elhagyott versek*, szerk. Steinert Ágota, Helikon, Budapest, 2013, 720.
- WHITE 2003 Hayden WHITE, *Anomalies of genre. The utility of theory and history for the study of literary genres*, New Literary History 2003, 597–615.
- WITTGENSTEIN 1989 Ludwig WITTGENSTEIN, *Logiko-filozófiai értekezés*, 2. kiad., ford. Márkus György, Akadémiai, Budapest, 1989,
- WITTGENSTEIN 1995 Ludwig WITTGENSTEIN, *Észrevételek*, ford. Kertész Imre, Atlantisz, Budapest, 1995, 126.
- WITTGENSTEIN 1998 Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. Neumer Katalin, Atlantisz, Budapest, 1998, 342.
- WITTGENSTEIN 2004 Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés. Tractatus logiko-philosophicus*, ford. Márkus György, Atlantisz, Budapest, 2004, 131.
- WOLF 1997 Werner WOLF, *Metafiktion. Formen und Funktionen einer Merkmals postmodernen Erzählens, Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth 'Life-Story'*, Literatur in Wissenschaft und Unterricht 1997, 31–50.
- ZAICZ 2006 *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete*, főszerk. Zaicz Gábor, Tinta, Budapest, 2006, XXI, 998. (A magyar nyelv kézikönyvei)
- ZIRKULI 1984 *A női test szépsége. XVI. századi francia költők versei*, ford. Lothar László et al., vál., szerk. Zirkuli Péter, utószó, jegyz. Ádám Péter, Helikon, Budapest, 1984, 100 [5].

ZOLNAI 1926

ZOLNAI Béla, *A látható nyelv*, [Dunántúl könyvkiadó], Budapest,
1926, 56. (Minerva-könyvtár)

XII. AZ ÉRTEKEZÉSHEZ KAPCSOLÓDÓ PUBLIKÁCIÓK

KÖNYV

1. *Szabad kötöttség. Szonettekről és politikai líráról a '45 utáni magyar irodalomból*, Ráció, Budapest, 2016, 208 p.

SZERKESZTETT KÖTET

2. „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”. *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhordasokról*, szerk. BUDA Attila – PALKÓ Gábor – PATAKY Adrienn, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2017, 580 p. [megj. előtt]
3. „...olvasd el szigorú szemmel cikkemet”. *Babits Mihály és Gellért Oszkár Nyugat-levelezése, 1929–1941*, sajtó alá rend., jegyz., bev. BUDA Attila – PATAKY Adrienn, Gondolat, Budapest 2017, 340 p.
4. *Leírás és értelmezés. Újhordas szerzők a hagyománnyá válás közben*, szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI Luca – PATAKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2016, 494 p.
5. „...mi szépség volt s csoda”: *Az Újhordas folyóirat köre – tanulmányok és szövegközlések*, szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI Luca – PATAKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2015, 335 p.

TANULMÁNYOK ÉS KRITIKÁK

6. *A tökharang. Az önreflexív szonett szerepe Arany Jánosnál és kortársainál*, In: *Irodalomtörténet*, 2017/4. [megj. előtt]
7. *Szonettek és (szonett)fordítások a Nyugatban az első világháború idején – Baudelaire magyarul*, In: *Irodalomtörténi Közlemények*, 2017 [megj. előtt]
8. *Szabó Magda költővé válása és szonettjei*, In: *Partitúra*, 2017/ősz [megj. előtt]
9. *Versváltás/újraírás és önreflexivitás a (poszt)modern szonettben*, In: *Ambroozia*, 2017/7. = *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – LÉNÁRT Tamás, Ráció, Budapest, 2017. = In: *Ambroozia*, 2017/2.
10. *Mediális átfordíthatóság: Akusztikus és vizuális motívumok Szilágyi Domokos (négy szonett)jében*, In: *Alföld*, 2016/10, 64–77.
11. *Proleptikus gyűjtemény, avagy a folytonos mozgásban megmutatkozó líra (Kukorelly Endre: Mind, átjavított, újabb, régiek)*, In: *Ambroozia*, 2016/5.
12. *Szilágyi Domokos (négy szonett)-je Vivaldi Négy évszakának tükrében*, In: „Határincidens”. *Tanulmányok Szilágyi Domokosról*, szerk. PALKÓ Gábor – SZILÁGYI Zsófia Júlia, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2016, 150–172.
13. *Tandori Dezső szonettjei a nyelv, a forma és Wittgenstein hatalmában*, In: *A hatalom jelei, képei és terei*, szerk. SZIRMAI Éva – TÓTH Szergej – ÚJVÁRI Edit, Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged, 2016, 395–411.
14. *A szonett átörökítése a kortárs magyar irodalomba*, In: *Bárka*, 2016/1, 76–81.

15. *Ady-hatás Szép Ernő szonettjeiben*, In: Várad, 2015/8, 56–68. = „Álom visszhangja hangom”. *Tanulmányok Szép Ernőről*, szerk. PALKÓ Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum (PIM), Budapest, 2016, 109–129.
16. *Huncut rókusságok (Weöres Sándor: Priapos)*, In: Kortárs Online, 2015/4.
17. *Tér- és testkonstrukciók Faludy György szonettjeiben*. In: *Térátlépések*, szerk. ANDRÁS Ferenc – GÉCZI János, Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar, Veszprém, 2015, 281–290.
18. *Térbeliség és temporalitás Weöres Sándor szonettjeiben*. In: „tánc volnék, mely önmagát lejt”. *Tanulmányok Weöres Sándorról*, szerk. BARTAL Mária – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – PALKÓ Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2014, 87–102.
19. *Törlesztőrészlet. Harmath Artemisz Szüntelen jóvátétel. Újraolvasni Weörest című könyvéről*, In: Irodalomtörténet, 2014/4, 552–556.
20. *A jelennelvet tettenérése (Szabó Gábor: „Vagyok, mit érdekelne”. Széljegyzetek Petrihez)*, In: Ambroozia, 2014/4.
21. *A művészet kegyelméből a politika átlényegül” Petri György politikai szerepéről és lírájáról*, In: Irodalmi Szemle, 2014/9, 48–56.
22. *Multiszenzuális atmoszféra (Térey János Moll című kötetéről)*, In: Ambroozia, 2014/2.
23. *Jelenlét és jelentés Petri György szonettjeiben (A Már csak példáján keresztül)*, In: *Tavaszi Szél 2013*, szerk. Keresztes Gábor, DOSZ, Budapest, 2013, 286–292.
24. *Sokféle élet termékei. Szabó Lőrinc Irodalmi tanulmányok, előadások kritikák c. kötetéről*, In: Ambroozia, 2013/4.
25. *Petri-monográfia héjról héjra (Horváth Kornélia Petri György költői nyelvéről. Poétikai monográfia)*, In: Kortárs Online, 2013/10.
26. *Petri György és a szonettek. Jelenlét és jelentés Petri György szonettjeiben*, In: *Jazyk a umenie (Nyelv és művészet)*, szerk.: NAGY Gábor – SZABÓ Réka – TÓTH Katalin, UKF, Nitra, 2013, 153–166.

XIII. AZ ÉRTEKEZÉSHEZ KAPCSOLÓDÓ KONFERENCIA-ELŐADÁSOK

2017. nov. 24. Előadás a „Szabó Magda 100 – Kitáruló ajtók” c. konferencián (Eszterházy Károly Egyetem, Eger) – Az előadás témája: „szárnyakon vagy uszonnal” – *Állati és emberi test Szabó Magda lírájában.*
2017. nov. 17. Előadás az *Állati jelek, képek és terek* konferencián (Szegedi Tudományegyetem, Szeged) – Az előadás témája: *Madarak és biopoétika Nemes Nagy Ágnes lírájában.*
2017. okt. 26. Előadás a *Szabó Magda száz éve* konferencián (Pécsi Tudományegyetem, Pécs) – Az előadás témája: *Szabó Magda pályakezdése.*
2017. okt. 5. Előadás az „örök véget és örök kezdetet” c. Szabó Lőrinc-konferencián (Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest) – Az előadás témája: *Biopoétika Szabó Lőrinc és Nemes Nagy néhány versében.*
2017. ápr. 28. Előadás a „Nem mind Arany, ami fénylik”. *Arany János és kora* konferencián (Debreceni Egyetem, Debrecen) – Az előadás témája: *A tőkharang – A szonett szerepe Arany Jánosnál és kortársainál.*
2017. febr. 11. Előadás a *Literary and historical aspects of the first world war in the Eastern European region* című Visegrádi Négyes (DOSZ ItO) Konferencián (ELTE BTK, Budapest) – Az előadás témája: *A Nyugat és a Baudelaire-szonettfordítások az első világháború idején.*
2016. szept. 29–30. Konferencia szervezése: *Nemes Nagy Ágnes és Újhold-konferencia* (MTA-ELTE ÁTIK – Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest)
2016. szept. 8–10. Előadás az *1956 és a szocializmus: válság és újragondolás* című, az 1956-os Intézet Alapítvány; a DOSZ TPO; az EKF; az International Students of History Association és a PPKE BTK által szervezett konferencián (Eszterházy Károly Egyetem, Eger) – Az előadás témája: *Lakatos István irodalmi szerepe és versei 1956 körül.*
2016. szept. 5–6. Előadás a *Közép-európai határ(sáv)ok* című, a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság (ICLA) és Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem szervezésében tartott nemzetközi konferencián a (Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra) – Az előadás témája: *Műnemek és műfajok között: szonettek Szabó Magda korai költészetében.*
2016. ápr. 28–30. Előadás a *Migration and Emigration – On the 60th Anniversary of the Hungarian Revolution 1956* című nemzetközi konferencián az AHEA és a University of Maryland szervezésében (University of Maryland, Washington) – Az előadás témája: *István Lakatos and 1956.*
2015. nov. 13–14. Előadás a *Műfaj és komparatiztika* című nemzetközi konferencián, a Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság (ICLA) szervezésében (Pannon Egyetem, Veszprém) – Az előadás témája: *A szonett önreflexív mivolta.*
2015. nov. 6–7. Előadás a Szegedi Tudományegyetem Jel-Kép-Tér Munkacsoportjának *A hatalom jelei, képei és terei* című konferenciáján. (Szegedi Tudományegyetem, Szeged) – Az előadás témája: *Tandori Dezső szonettjei - a forma és a nyelv hatalmában.*

2015. okt. 1. Előadás a Petőfi Irodalmi Múzeum által szervezett „*Határincidens*” című Szilágyi Domokos emlékkonferenciáján – Az előadás témája: *Szilágyi Domokos Négy szonettje Vivaldi Négy évszakának tükrében.*
2015. júl. 9–11. Előadás az AHEA által szervezett *Identities Beyond Borders* nemzetközi konferencián (Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár) – Az előadás témája: *Space and body in György Faludy's sonnets.*
2015. márc. 27. Előadás a *Térátlépések* nemzetközi konferencián (Pannon Egyetem, Veszprém) – Az előadás témája: *Tér- és testkonstrukciók egy emigráns költő, Faludy György szonettkötetében.*
2014. okt. 10. Előadás a *Konferencia Szép Ernő születésének 130. évfordulója alkalmából* c. konferencián (Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest) – Az előadás témája: *Ady-hatás Szép Ernő szonettjeiben.*
2014. szept. 18–20. Előadás a József Attila Társaság által szervezett *Költők és koruk konferencia VI. Ady Endre, Juhász Gyula, József Attila Váradon* című konferencián (Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad) – Az előadás témája: *Halálhoz viszonyuló lét. Az öngyilkosság témájának megjelenése Juhász Gyula és József Attila szonettjeiben.*
2014. ápr. 25. Előadás a DOSZ Irodalomtudományi Osztály *Identitás – Emlékezet – Történelem* konferenciáján (Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest) – Az előadás témája: *A haza fogalma a kortárs magyar lírában.*
2013. dec. 20–22. Előadás Petri György 70. születésnapjára szervezett emlékkonferencián, illetve részvétel a három napos rendezvény szervezésében. (FUGA Budapesti Építészeti Központ, Budapest) – Az előadás témája: *Petri György*
2013. szept. 17. Előadás a „*tánc volnék, mely önmagát lejt*” című Weöres Sándor konferencián (Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest) – Az előadás témája: *Térbeliség és temporalitás Weöres Sándor szonettjeiben.*
2013. máj. 31. Előadás az DOSZ Tavasz Szél Konferenciáján (Nyugat-magyarországi Egyetem, Sopron) – Az előadás témája: *Jelenlét és jelentés Petri György szonettjeiben.*
2013. máj. 16. Előadás a Pécsi Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencián (Pécsi Tudományegyetem, Pécs) – Az előadás témája: *Jelenlét Petri György politikai költészetében.*
2013. febr. 13. Előadás az I. Nemzetközi Doktorandusz Konferencián (Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra) – Az előadás témája: *Petri György és a szonettek.*

XIV. KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönettel tartozom Kulcsár Szabó Ernőnek témavezetéséért; Lukács Istvánnak, a Doktori Iskola vezetőjének és Kállay Gézának, a Doktori Iskola korábbi vezetőjének, Kulcsár-Szabó Zoltánnak, az Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszék vezetőjének és Gintli Tibornak, a Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet vezetőjének, hogy lehetővé tették az értekezés létrejöttét. Hálás vagyok Buda Attila sokrétű segítségéért, köszönettel tartozom továbbá Eisemann Györgynek, Bartal Máriának és Pataki Viktornak a munkahelyi vitán vállalt opponenciájukért. A Petőfi Irodalmi Múzeum, az Országos Széchényi Könyvtár és a Magyar Tudományos Akadémia munkatársainak köszönöm, hogy hozzáférhetővé tették számomra az értekezés alap kutatásaihoz szükséges anyagokat, továbbá azon magángyűjtőknek és hagyatékigazgatóknak szintén köszönettel tartozom, akik segítettek a munkámat. Hálás vagyok hozzászólásaikért, pontos észrevételeikért, illetve segítségükért az alábbi személyeknek: Dávidházi Péternek, Szigeti Csabának, Szívós Mihálynak, Józsa György Zoltánnak, Seláf Leventének, Szilágyi Zsófia Júliának, Nagy Dánielnek, Fodor Péternek, Sütő Csaba Andrásnak, Horváth Lajosnak, Deres Kornéliának, Tinkó Máténak, Nemeskéri Lucának, Paládi-Kovács Attilának, Palkó Gábornak, Szabó Marcellnek, Miksó Péternek és az ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola minden további oktatójának és hallgatójának.